

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

**DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y
PUBLICIDAD II**



TESIS DOCTORAL

**Comunicación, imagen y simbolismo de la sangre en el arte de los
siglos XX-XXI**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

M^a de las Nieves Jiménez López

DIRECTOR

Francisco García García

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II



TESIS DOCTORAL

**Comunicación, imagen y simbolismo de la sangre en el arte de
los siglos xx- xxi**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

Presentada por M^a de las Nieves Jiménez López

Dirigida por el Dr. Francisco García García

Madrid, 2015

**COMUNICACIÓN, IMAGEN Y SIMBOLISMO DE LA SANGRE
EN EL ARTE
DE LOS SIGLOS XX Y XXI**

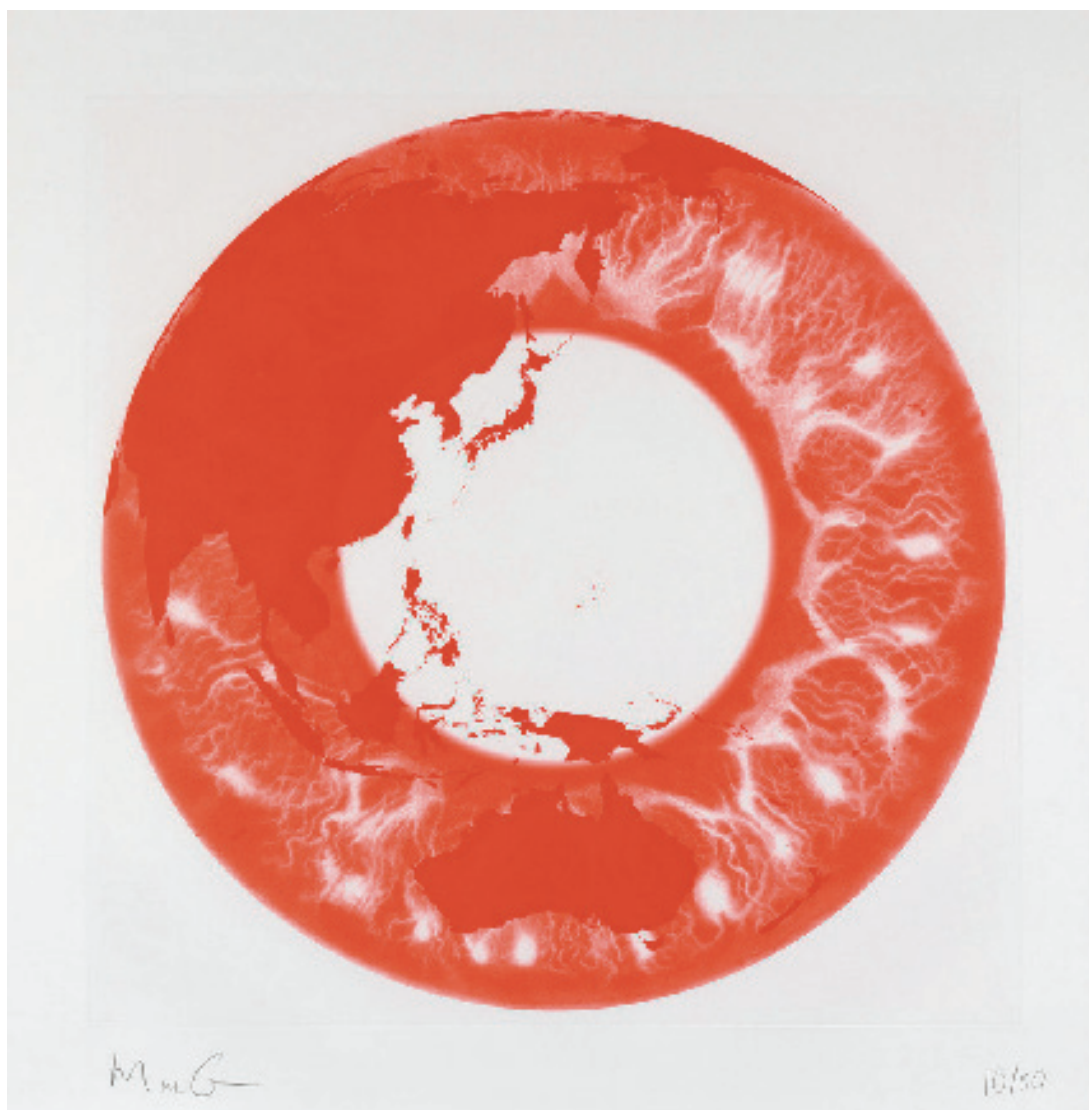


Fig.0 . Quinn, Marc (2012). *Eye of History Etching V*

“Toda multiplicidad es manifestación aparente, desde la unicidad creamos la pluralidad” (Sahamos, 2014).

La desacralización ininterrumpida del hombre moderno ha alterado el contenido de su vida espiritual, pero no ha roto las matrices de su imaginación: un inmenso residuo mitológico perdura en zonas mal controladas. ... La imaginación imita modelos ejemplares -las imágenes-, los reproduce, los reactualiza, los repite indefinidamente. Tener imaginación es ver el mundo en su totalidad; porque la misión y el poder de las imágenes es hacer ver todo cuanto permanece refractario al concepto... (Mircea, E, 1955).

El simulacro establece una pornografía del pensamiento. Cada signo, cada dispositivo con que captamos el mundo, constituye una forma de desnudar la verdad. Pero como esa verdad no preexiste, como la regla no puede anteponerse a los términos puestos en juego, el pensamiento ha de crear el cuerpo, cuerpos que no encuentra, y *desnudarlos*. Pensar es llegar al mundo como cuerpo (objetos, cosas, datos, percepciones, es decir: simulacros) y ofrecérmolos totalmente desnudos. Pensar consiste, por tanto, en llegar a una desnudez sin cuerpo que ha de inventar el cuerpo para hacerse viable, para aferrarnos a la existencia y permitir la supervivencia ante la desgarradura del devenir, ... lo real inefable, necesita hacerse material, un cuerpo totalmente desnudo, para entregarse ante la mirada del otro (Fernández G. J. 2010)¹.

1. Visión ontológica en relación al pensamiento *pornográfico* de Pierre Klosowsky (Francia, 1905-2001).

Dedicatoria

He de compartir que tanto el inicio, como la realización y conclusión de esta tesis ha sido una total y asombrosa sucesión de hechos e incógnitas para mí. El cómo se ha gestado, los principios, los pensadores y algunos de los contenidos que aquí se exponen: nuevamente otra incógnita. Ante toda esta suma de incógnitas, no puedo por menos que dedicar esta tesis a esa pulsión invisible que con sus razones nos hace llevar a cabo toda suerte de acciones, ante la cual la voluntad se doblega, el corazón inspira y la razón no entiende.

Agradecimientos

A mi director, el Dr. Francisco García García por su extrema (para mi necesaria como el aire) apertura mental, así como por su confianza a lo largo de todos estos años, lo que me ha permitido poder llevar a cabo este proyecto, que sin su ayuda no hubiera salido nunca a la luz.

A la Dra. Carmen Osuna Luque que me ayudó a concretar de todos los temas posibles: uno. Mi agradecimiento por, en un momento bastante delicado de su vida familiar, dedicarme su tiempo para la concreción y terminación del D.E.A.

A Carlos Ibáñez por sus estupendas traducciones y por haberme presentado, en un continuo acto de amistad, a nuestro común director.

A Carmen Sánchez por abrirme las puertas al subterráneo mundo de los correctores de estilo.

A Isabel Jiménez por ayudarme en la labor ingrata de revisión del texto final.

A Rafael Pineda por su continuos ánimos, y en esta ocasión por ayudarme con las erratas en una fase disortográfica (aguda) por mi parte.

A Yabir abu Omar, que con su sabiduría me mostró otros tiempos y espacios plenos de realidades extraordinarias, y con su cariño me nutrió de ellas, (in memoriam).

A mi calcáneo, por haberme dado un tiempo de parada en mis labores ordinarias que me han permitido concluir esta investigación.

A mi rehabilitador Carlos Escobar que supo acompañarme en todo el camino necesario.

A José Manuel Jiménez que cuando me ayudaba a salir del hospital (en una silla de ruedas), paró en seco y me espetó: “este no es momento para pensar en el trabajo, este es momento de “pensar en tesis”, ¿tú no tenías que terminar una tesis?...”.

A mi familia a los que quiero, desconozco y en grado admiro, de los que aprendo en todo momento, y que activamente me han ayudado a concluir esta fase de mi vida: ya fuera por el necesario espacio y sostenido abandono, ya por la incondicional y extraordinaria ayuda.

Mi agradecimiento más sincero a toda esa suma de posibilidades que han desembocado en la finalización de esta tesis.

Resumen

Es a través del arte, en la representación simbólica e icónica de la sangre, como nos ha llegado gran parte del legado mitológico vital de nuestros antepasados; así como a través de los ritos de sangre nos ha llegado el afán por arraigar el espíritu y lo desconocido a la tierra, en un deseo inmanente de transcendencia.

Este estudio ha ido encaminado a relacionar las distintas visiones y perspectivas en el hacer artístico, desde un prisma hologramático, ontológico y tautológico en el diálogo que, a nuestro entender, implica en sí el estudio del arte como hermenéutica del ser, atendiendo en parte al prisma conceptual y de definiciones asociados al Sistema espiral integral.

Así, nos acercamos a definir el objeto de esta investigación: el uso, real o simbólico, de la sangre en el arte contemporáneo, y la multiplicidad de significados y sugerencias que de dicho uso se derivan. Establecido el objeto (la sangre en el arte), la investigación tiene como propósito poner en relieve la naturaleza transmisora de significados e información cultural de la sangre. Con el fin de materializar dicho propósito nos hemos planteado la consecución de una serie de objetivos específicos, objetivos concretables en: la investigación del proceso mediante el cual la sangre se ha convertido en un contenedor y transmisor de contenidos sociales, políticos y espirituales; la plasmación y demostración de una relación indivisible, la que se establece entre el ser, la obra, y la sangre como trasmisor; la localización y extracción a la superficie, mediante el análisis de obras específicas de autores referenciales, de la común pulsión creadora que necesita de la sangre como vehículo, tema artístico y definidor del “yo”.

En un proceso bidireccional y retroalimentativo, una serie de preguntas han surgido durante la investigación. Preguntas que se derivan de los objetivos perseguidos y que, a su vez, han reforzado y ampliado dichos objetivos. En su momento, similar proceso se establecerá entre las preguntas de trabajo fundamentales y las hipótesis planteadas. En lo que a la forma externa del rito/obra, la principales cuestiones que han emergido son ¿qué vínculo existe entre sangre, poder y rito?, ¿de dónde proviene la constante presencia de la sangre y el derramamiento de la misma en los ritos?, ¿qué queda de los ritos de sangre originales en el arte de los siglos xx y xxi?. Esta última pregunta es particularmente pertinente dado que define en sí misma buena parte de nuestra investigación y da luz a otra cuestión generatriz: ¿hemos perdido la referencia sobre el rito colectivo manteniendo

una acción ya vacía de su contenido original, o hemos perdido la forma ritual pero mantenemos la referencia al ofrendado?. Ampliando el campo y añadiendo niveles de análisis, surgen más preguntas: ¿cuál es el poder de atracción y repulsión que ejerce la sangre sobre nosotros y cómo se aplica a la comunicación social?; psicológica y espiritualmente, ¿qué potencia tiene la sangre, usada en la obra de arte o no, para hacernos entrar en contacto con los aspectos más profundos y ocultos de nosotros mismos?.

Todo lo anteriormente reseñado se concreta en unas hipótesis cuyas contrastaciones guiarán nuestra empresa. Estas hipótesis son: los componentes de los ritos religiosos han sido extrapolados de su marco litúrgico para participar en el mundo artístico; habitamos una realidad holóárquica, en la cual el Arte nos conecta en una supraconsciencia colectiva, proceso en el cual la sangre juega un papel instrumental; los ritos sociales y las representaciones artísticas se encuentran continuamente conectados; y, finalmente, en el arte del siglo xx la sangre condensa o substituye la ruptura y reorganización del cuerpo como manifestación del “otro” y del “yo” extrañado, mientras que en el siglo xxi hay una marcada tendencia a visiones unificadoras del “yo” y del “yo y el otro”.

El diseño de la investigación parte de una estructura de base filosófica, así como de una metodología dialéctica y de análisis narrativo. Se contemplan dos fases fundamentales en esta investigación: una de recogida de datos y otra de análisis e interpretación de los mismos.

En el primer bloque de contenidos o marco teórico se hace un recorrido histórico y de teorías artísticas y sociales asociadas a la sangre. Se recopilan, conceptos y significados asociados a la sangre, multidisciplinarios procedentes de la filosofía, la religión, la medicina, la etnografía (ritualizaciones litúrgicas y profanas), los medios de comunicación, la psicología y las nuevas disciplinas de conocimiento sobre el ser humano. Observamos como, en las manifestaciones míticas, rituales, religiosas y artísticas de la sangre en entornos comunes y en los distintos procesos comunicativos, se percibe un movimiento pendular que va desde lo mas interno del individuo hasta lo más externo de la sociedad, atendiendo a las oscilaciones y estratificaciones sociales que expresan estructuras básicas de relación y conducta, y el modo y grado en que se reflejan en el arte.

Vemos como la iconografía de la sangre cambia según culturas y épocas, pero encontraremos iconos que podemos considerar universales, es el caso del corazón y la herida. En el arte pictórico, la representación de mitologías, guerras y éxtasis, han sido plasmadas a través de la simbología del

rojo y sus matices. En el espacio ritual, la sangre ha estado presente desde los más remotos tiempos y en todas las culturas conocidas. Diferenciaremos en este apartado entre los ritos litúrgicos, los sociales, y los artísticos, de este modo nos llegamos a plantear si para nuestros antepasados los ritos religiosos y artísticos estaban separados o eran una sola cosa.

En el arte, la sangre física ha aparecido como residuo o efecto de una acción o una realidad, es así en el caso de los cuerpos sacrificados o en los trabajos con sangre menstrual. Externa y separada del cuerpo, la sangre ha estado presente como resultado de una acción con lesiones programadas, lo que ha sucedido en casos de catarsis individual, de denuncia social, y en situaciones ligadas a rituales paganos o hibridados.

La sangre del otro dentro del marco artístico se ha convertido en herramienta artística para la denuncia: bien sea de tabúes sociales y prejuicios; y de represiones, actos violentos o crímenes contra la humanidad. Los usos de la sangre más innovadores están sustentados, técnica y conceptualmente, por avances científicos y tecnológicos. Finalmente, destacaremos la participación de la sangre como efecto en campañas de sensibilización tipo ongs, y en campañas publicitarias sensacionalistas. Este recorrido contenido en el marco teórico, se ha llevado a cabo atendiendo a los distintos memes (unidades de información cultural) y meta-memes (sistema de valores) que como atractores (conjunto al que el sistema evoluciona) necesitaban del valor expresivo de la sangre, estudiando desde sus usos más ancestrales (ritos primigenios, litúrgicos o de transito), a los más actuales (ritos encubiertos, festividades, usos culturales).

A partir de los niveles de comunicación y con la sangre como común denominador, hemos desarrollado el segundo bloque de esta investigación, de análisis e interpretación de obras concretas. Obras que hemos seleccionado dentro del arte de los siglos xx y xxi, que analizadas nos han permitido confirmar el anidamiento existente entre los distintos sistemas (de índole individual, social y organizativo) en el arte. Hemos visualizado, como si se tratara de ver a través de un caleidoscopio, algunas de las múltiples caras fragmentadas, y entendemos que funcionales, de la hermenéutica del arte, mediado a través de la sangre. La exposición de un mapa textual nos ha acercado a otro mapa: el de nuestro consciente, a través de las manifestaciones del sub/supraconsciente, en gran medida “globalizado”.

Un total de 15 análisis, que compendian 17 artistas que han recurrido a la sangre en en una obra concreta, en total 19 obras. La selección de las obras ha sido cuidada atendiendo a los siguientes criterios: el apropiacionismo, el cuerpo objeto y desfragmentado, la transmutación del cuerpo, la reconstrucción, la recreación del mismo a través de los fluidos corporales, el fluido externo al cuerpo, y finalmente su simbiosis con otras materias y seres. El orden de análisis se ha circunscrito a la fecha cronológica de creación de la obra estudiada, partiendo de una obra referente de 1969 hasta concluir con obras de los años 2013 y 2014. Este análisis lo hemos llevado a cabo mediante unos ítems seleccionados, que nos ha permitido comprender como el artista ante la obra vivencia desde el pensamiento complejo a partir de tres vectores: en el diálogo con la materia (con y a través de la sangre en este estudio concreto) que mantiene la dualidad vida-muerte que este atractor conlleva; en la recursividad organizada: la obra es el efecto del artista y a su vez la obra “produce” al artista; y desde el principio hologramático (el todo está en la parte y la parte está en el todo) lo que hemos observado con la sangre, primero imagen, símbolo o representación, después meme y finalmente meta-meme.

Como conclusión, en este estudio hemos podido ver como el artista actúa como gnoseólogo del ser dentro del arte, estudiando la naturaleza, el origen y el alcance del conocimiento a través de la obra artística, constatando la capacidad del artista de interpretar a partir de sus obras conceptos sagrados y filosóficos. Verificaremos cómo la sangre ha funcionado cómo atractor en las obras analizadas y cómo meta-meme, ya que como meme ha estado asociada al arte a lo largo del tiempo.

Igualmente comprobamos que el arte es un sistema multiestratificado y vehiculizador de espacios y tiempos, y su repercusión en el ciclo de comunicación en el que se desenvuelve hasta llegar a la sociedad. Corroboramos la conexión existente entre los ritos sociales y artísticos, lo que desde un punto de vista epistemológico hemos recogido como ítems en el análisis de las obras.

Mediante la sangre como participante y atractor en la obra de arte, se han desplegado algunos de los constructos de comunicación o conciencia inherentes a nuestra esencia holoárquica; así, la sangre como holón y meta-meme nos ha permitido percibir, desde los legados de los primeros rituales de la especie hasta fenómenos actuales, huellas bien presentes en el arte, mostrando el arte desde un prisma tautológico y como una hermenéutica del ser.

Abstract

It is through art, in the symbolic and iconic representation of the blood, as we have received much of the vital mythological legacy of our ancestors; and through the rites of blood has come to us the desire to make the spirit and the unknown take root in the ground, in an immanent desire for transcendence.

This study has been directed to relate the different views and perspectives in the artistic field, from a hologramatic, ontological and tautological prism in the dialogue that, in our view, involves itself the study of art as hermeneutics of being, serving in part to the conceptual and defining prism associated with the integrated global spiral System.

So, we come to define the object of research: the use, real or symbolic, of blood in contemporary art, and the multiplicity of meanings and suggestions arising from such use. Set the object (blood in the art), our research aims to highlight the transmitting nature of blood, transmitter of meanings and cultural information. To realize this purpose we have set the achievement of a series of specific objectives, objectives confined to: the research of the process by which blood has become a container and transmitter of social, political and spiritual content; the shaping and demonstration of an indivisible relationship, the one between the being, the work, and the blood as a transmitter; the location and extraction to the surface, by analyzing specific works of reference authors, of the common creative impulse that needs of the blood as an artistic theme and defining vehicle of "I".

In a feedback bi-directional process, a number of questions have arisen during the investigation. Questions that have emerged from the searched objectives and, in turn, have reinforced and expanded those objectives. At the time, a similar process will be established between the fundamental questions of work and the suggested hypotheses. As far as the external form of the rite / work, the main issues that have emerged are: what link between blood, power and rite ?, where does the constant presence of blood and the spill of it in such rites come from?, what is left of the original blood rites in the art of the twentieth and twenty-first centuries ?. This last question is particularly relevant given that it defines by itself much of our research and give birth to another conceiving question: have we lost the reference to the collective rite maintaining an action emptied of its original content, or have we lost the ritual form but maintaining the reference to the one who receive the offering?. Extending the field and adding levels of analysis, more questions arise: what is the

power of attraction and repulsion that blood exerts on us and how it applies to the media and mass communication?; psychologically and spiritually, what power has the blood, used in the work of art or not, for us to get in touch with the deeper, hidden aspects of ourselves?.

Everything outlined above is specified in hypotheses whose contrasting or disproving will guide our effort. These hypotheses are: the components of religious rites have been extrapolated from its liturgical context to participate in the art world; we inhabit one holarchical reality, in which Art connects us in a collective super-consciousness, a process in which the blood plays an instrumental role; social rituals and artistic rites are continuously connected; and finally, in the twentieth century art the blood condenses or replace the breakup and reorganization of the body as a manifestation of “the other” and the abjected “I”, while in the twenty-first century there is a marked tendency to unifying visions of the “I”and” self and other. “

The research design arises from a structure of philosophical basis, as well as a dialectic and narrative analysis methodology. Two key phases in this research are considered: data collection and other one of analysis and interpretation of them.

In the first block of content or theoretical framework we make a historical review on artistic and social theories associated with the blood. Concepts and multidisciplinary meanings (associated to the blood) from philosophy, religion, medicine, ethnography (liturgical and secular ritualizations), media, psychology and new disciplines of knowledge about the human being are collected. We observed that in the mythical, ritual, religious and artistic meanings about blood in common environments and in the various communication processes, a pendulum movement from the innermost of the individual to the outermost of society is perceived in response to the oscillations and social stratifications expressing basic structures of relationship and behavior, and the manner and extent to which they reflected in art.

We see how the iconography of the blood changes according cultures and times, but find icons that can be considered universal, in the case of the heart and the wound. In painting, the representation of mythology, war and ecstasy, has been captured through the symbolism of the red and its nuances. In the ritual space, the blood has been around since ancient times and in all known cultures. This section will differentiate between social liturgical rites, and the artistic ones, so we got to ask whether for our ancestors artistic and religious rites were separated or were one.

In art, the physical blood has appeared as waste or effect of an action or a reality, as is the case of slaughtered bodies or works with menstrual blood. External and separate from the body, blood has been present as a result of scheduled action with injuries, has happened in cases of individual catharsis, social criticism, and in situations linked to pagan or hybridized rituals.

Other's blood within the artistic framework has become an artistic tool for criticism: whether social taboos and prejudices; and repression, violence or crimes against humanity. The most innovative uses of blood are supported, technically and conceptually, by scientific and technological advances. Finally, we highlight the participation of blood as effect in NGOs awareness campaigns, and in sensationalist advertising campaigns. This review contained in the theoretical framework, has been carried out taking into account the various memes (units of cultural information) and meta-memes (value system) that as attractors (set to which the system evolves) needed the expressive value of the blood, studying from their ancestral uses (primitive, or transit liturgical rites), the the most current ones (covert rituals, festivals, cultural uses).

From communication levels and with the blood as a common denominator, we have developed the second block of this research, the one of analysis and interpretation of specific works. We have selected works of art in the twentieth and twenty-first centuries, which once analyzed allowed us to confirm the existing nesting between different systems (individual, social and organizational nature) in the art. We visualized, as if it were seen through a kaleidoscope, some of the many fragmented faces, and understand that functional ones, of art hermeneutics, mediated through the blood. Exposure of a textual map has brought us to another map: that of our conscious, through the manifestations of sub / superconscious largely "globalized".

A total of 15 analysis that summarize 17 artists who have resorted to blood in a specific work, a total of 19 works. The selection of works has been maintained according to the following criteria: the appropriation, the object and defragmented body, the transmutation of the body, reconstruction, recreation of it through bodily fluids, the fluid outside the body, and finally its symbiosis with other matter and beings. The order of analysis has been set by the chronological date of creation of the works studied, from a 1969 reference work and concluding with works from the years 2013 and 2014. The analysis we have carried out by means of selected items, which have allowed us to understand how the artist in the face of the work experience from complex thinking through three

vectors: in the dialogue with matter (with and through the blood in this particular study) maintaining the duality of life and death that this attractor entails; in organized recursion: the work is the effect of the artist's work and in turn "produces" the artist; and from the hologramatic principle (the whole is in the part and the part is in all) what we observed with blood, first picture, symbol or representation, later meme and finally meta-meme.

In conclusion, in this study we have seen as the artist acts as gnoseologist of the being in art, studying the nature, origin and scope of knowledge through the artistic work, noting the artist's ability to interpret from their works sacred and philosophical concepts. We check how the blood has worked as an attractor in the works analyzed, and as meta-meme, because as meme has been associated to art over time. Also we check that art is a multilayered system and vehicle of space and time, and their impact on the communication cycle in which it operates up to society. We corroborate the connection between artistic and social rites, which from an epistemological point of view we have collected as items in the analysis of the works. Through the blood as a participant and attractor in the art work, have been deployed some of the constructs of communication or holarchical consciousness inherent in our essence; so the blood as holon and meta-meme has allowed us to perceive, from the legacy of the first rituals of the species to current events, these tracks which are very present in art, showing the art from a tautological prism and as hermeneutics of being.

Índice general

Parte I

Resumen

Palabras claves

1.Introducción	25
1.1. Objeto de la investigación	27
1.2. Propósito	28
1.3. Justificación	29
1.4. Finalidad	31
1.5. La oportunidad	32
1.6. Conceptos claves	33
1.7. Estructura	34
2.Diseño de la investigación	37
2.1. Objetivos	40
2.2. Preguntas	41
2.3. Hipótesis	43
2.4. Técnicas metodológicas	44
2.4.1. Análisis de obras	48
2.4.2. Plantilla de análisis	49
3. Marco teórico: recorrido histórico y teorías	51
3.1. Introducción	53
3.2. El cuerpo	55
3.2.1. El cuerpo como objeto fragmentado	57
3.2.2. El cuerpo como continente	69
3.2.3. El contenido sobreentendido	80
3.2.4. El marco relacionante o límite: del cuerpo a la identidad	84
3.3. Los fluidos corporales	89
3.3.1. Los biofluidos y sus procesos	103
3.3.2. La presencia en el arte de los fluidos corporales	110

3.4. Mitos y ritos	127
3.4.1. Mitos y ritos: etimología	129
3.4.2. Principales rituales	133
3.4.3. Sacrificios: continuidad	142
3.5. La sangre	153
3.5.1. Antecedentes e innovación	155
3.5.2. La sangre: etimología	156
3.5.3. Mitos y ritos con presencia de sangre	160
3.5.4. La sangre en los ritos sociales	181
3.5.4.1. Sangre y poder	194
3.5.4.2. Rituales profanos y actos apotropaicos	198
3.5.4.3. Rituales litúrgicos	208
3.5.5. La articulación de la sangre en los discursos sociales actuales	215
3.5.6. Hacia un encuentro entre el ritual y el arte	217
3.6. Discursos artísticos vinculantes: performance -happenings -accionismo	225
3.7. La representación de la sangre en el arte	243
3.7.1. La sangre como símbolo e imagen	249
3.7.2. Iconos principales de la sangre	255
3.7.2.1. El corazón	256
3.7.2.2. La herida	268
3.7.2.3. El cáliz	281
3.8. La sangre física en el arte	285
3.8.1. La sangre integrante	288
3.8.2. La sangre protagonista	293
3.8.3. Sin anterioridad: la innovación en la representación	297
3.9. Medios de comunicación y sangre	301
3.9.1. Sangre y comunicación social: informar, documentar, generar	304
3.9.2. Informando -documentando -generando	308
3.10. Resumen	317

Parte II

4. Análisis e interpretación (referentes concretos y uso de la sangre en el arte de los siglos XX y XXI)

4.1. Introducción y criterios de selección de las obras	323
4.2. Análisis de obras e interpretación de datos	341
4.2.1. Referente 1: Nitsch, Hermann	343
(1969) <i>Acción 31: Maria-Empfängnis-Aktion</i>	
4.2.2. Referente 2: Horn, Rebecca	356
(1970) <i>Overflowing Blood Machine</i>	
4.2.3. Referente 3: Pane, Gina	366
(1971) <i>Escalade non anesthésiée</i>	
(1972) <i>Le lait Chaud</i>	
4.2.4. Referente 4: Schneemann, Carolee	378
(1972) <i>Blood Work Diary</i>	
(1986) <i>Hand/ Heart for</i>	
4.2.5. Referente 5: Mendieta, Ana	393
(1976) <i>Untitled</i>	
(1973) <i>People Looking at Blood</i>	
4.2.6. Referente 6: Hatoum, Mona	407
(1983) <i>The Negotiating Table</i>	
4.2.7. Referente 7: Quinn, Marc	416
(1991-2011) <i>Self</i>	
4.2.8. Referente 8: Athey, Ron	428
(1993-1997) <i>Four Scenes In A Harsh Life</i>	
4.2.9. Referente 9: Santiago, Paula	441
(1996-2002) <i>Corpus de obra</i>	
4.2.10. Referente 10: Nebreda, David	451
(1999) <i>Put a de la regeneración. Autorretrato escupiendo</i>	
<i>sangre y agua. Recibimos nuestra sangre como unción</i>	

4.2.11. Referente 11: Eagles, Jordan	461
(2001-2014) <i>Corpus de obra</i>	
4.2.12. Referente 12: Abramovic, Marina y Jan Fabre	471
(2004) <i>Virgin/Warrior -Warrior/Virgin</i>	
12A: Abramovic, Marina	
(1975-1993-2005) <i>Lips of Thomas</i>	
12B: Jan Fabre	
(2001) <i>Sanguis/Mantis</i>	
4.2.13. Referente 13: Galindo, Regina José	493
(2009) <i>Crisis blood</i>	
4.2.14. Referente 14: Colectivo Art Orienté Objet	504
(2011) <i>The Horse Live in Me</i>	
4.2.15. Referente 15: Azcona, Abel	515
(2013) <i>Jihad 191</i>	
(2013) <i>My Body My Rules</i>	
4.3. Análisis global relacionante	527
5.Conclusiones	539
6.Fuentes	545
6.1. Referencias de imágenes	547
6.2. Referencias bibliográficas	597
6.3. Webgrafía	617
6.4. Bibliografía general	621

PARTE I

1

Introducción

1.1. Objeto de la investigación

El estudio estético de la sangre en el arte, conjuntamente con su función comunicadora ya sea desde su materialidad, su imagen, símbolos e iconos asociados, es nuestro objeto prioritario de investigación.

Dentro del universo de esta investigación, es la sangre en el arte nuestra protagonista. La sangre como *meta-meme*, como atractor, como elemento, como muerte (fluido perdido), como vida (fluido contenido), como extático dolor en la herida que mana, como catarsis en la exposición o denuncia, como enlazadora de tiempos perdidos y de personas ausentes es el objeto sobre el que pivota este estudio.

Partiendo de distintos campos de estudio, se recogen algunos conceptos conectados en materias aparentemente dispares como son: la semiótica (conceptos y símbolos asociados), la filosofía, la religión, la medicina, la etnografía (ritualizaciones litúrgicas y profanas), los medios de comunicación, etc., para centrarnos con todos los elementos posibles en el arte, siendo este territorio el tema de estudio prioritario. Hemos atendido desde los ritos ancestrales a las manifestaciones religiosas, desde las fiestas paganas a los castigos penales, desde los pictogramas a las laceraciones religiosas o artísticas, desde los usos de la sangre como ingrediente, al uso de la sangre participante en el arte del siglo xx, y finalmente como protagonista en los siglos xx y xxi.

1.2. Propósito

Desde el principio hologramático², pretendemos mostrar la sangre no sólo desde su naturaleza vital primordial, sino desde su naturaleza memética³, en principio como meme (unidad de información cultural), para a través de los distintos campos de estudio, en la observación, asociaciones, recogida de ejemplos y análisis de obras concretas, llegar a valorarla como un meta-meme o sistema de valores en sí misma.

La sangre es entendida como circulante y vehiculizadora entre los distintos atractores o sistemas de conciencia y comunicación, que van desde la consciencia o comunicación arcaica hasta la holónica (4.2 y 4.3), siendo esta condición intrínseca de la sangre la que se pretende recoger en esta investigación, a su vez y de forma conclusiva abordar el arte desde su función lectora o hermenéutica del ser.

2. El todo está en la parte y la parte está en el todo.

3. Entendida en la actualidad como una protociencia, que estudia formalmente los memes.

1.3. Justificación

Las razones que me han llevado a este estudio han sido en un principio de naturaleza personal, y desde el conocimiento en distintas áreas que entiendo relacionates, con la finalidad de innovar.

Mis razones personales y mi interés por la sangre, fueron confluyendo desde los distintos campos de conocimiento (a lo largo de los años) y no de forma casual, como he de reconocer en estos momentos en la ejecución de esta tesis. En un principio mi interés surgió de la observación, a través de unos estudios que estábamos realizando, de aspectos no medibles sobre la coagulación de la sangre y la cicatrización de las heridas⁴, pues en uno de los temas de estudio se ensayaba el poder de la mente sobre la materia.

En otro terreno de conocimiento, en el campo pseudo-científico realicé un acercamiento al estudio de la sangre en la autotransfusiones, las sangrías. En estos estudios lleve a cabo procesos destilatorios con la sangre y con la orina, que se ha documentado y expuesto en esta tesis.

Por esa misma época (años 90) cursaba estudios de Bellas Artes, y cada vez con más frecuencia iban apareciendo trabajos de artistas gestados con fluidos corporales. Mis trabajos experimentales se encaminaron a esculturas o instalaciones con agua y el rojo como presencia, como ejemplo: *La tumba de Ofelia*⁵.

Al unir todos los aparentemente contrarios estudios sobre la sangre, empecé a investigar estéticamente este fluido, tomando conciencia de la cantidad (cada vez mayor) de trabajos artísticos

4. En los estudios que realicé sobre las capacidades de la mente, uno de mis profesores en esta materia Juanjo Izquierdo comentaba como ejemplo, que en algunos casos se podía llegar a suspender la salida de sangre del cuerpo en las heridas y la pronta coagulación de estas a través de las capacidades de la mente. Tenía yo por costumbre en aquellos años dibujar con un bolígrafo en mi cuerpo mientras leía. Decidí comprobar esa teoría y sobre el anverso de mi mano izquierda y con una cuchilla de afeitar, ejecuté cortes simétricos en hileras de dos hasta terminar con toda la superficie de la mano. Curiosamente estos cortes no me produjeron dolor; sí un leve escozor, quizá el motivo fue que la cuchilla estaba bien afilada, pero sí me produjo una curiosa fascinación. De pronto vi brotar unas gotas de sangre de lo que aparentemente era una serie de líneas dibujadas, rápidamente puse en práctica lo aprendido en las clases de Juanjo. Al día siguiente fui a visitar a un amigo exmédico (si es que existe tal posibilidad, me refiero a la posibilidad de dejar de “ser” algo aprendido) y me preguntó por las lesiones de mi mano, le conté lo ocurrido y entre los reproches a mi acción, comprendí que pensaba que me había realizado los cortes hacía al menos una semana, me espetó: ¡menos mal que no se te ha infectado y que no te está quedando cicatriz!

5. Instalación *La tumba de Ofelia* (Sahamos,1996): esta obra consistió en una rememoración de Ofelia, representada por un armazón hueco de madera en forma de féretro pintado de azul, de madera por el material de los féretros, de azul porque Ofelia murió ahogada en un río. Hacia la mitad de dicho armazón colocamos una plancha de cristal a todo lo ancho y largo, que representaba el alma de la mujer, de su locura, sobre la plancha corría agua que caía en un cáliz de cristal roto manchado con pintura transparente roja, como si de su corazón roto (motivo por el que se suicidó) se tratara. El agua que caía representaba el flujo vital, la vida, en un continuo correr, sin asir, tocando las almas. Al estar expuesta la instalación en un patio de piedra, el continuo gotear del agua en su circuito produjo el crecimiento de vida vegetal alrededor del cáliz o corazón roto, en la idea de que solo lo que del corazón sale perdura. Esta pieza se rompió en el transporte de la sala de exposición y tampoco conservo documentación gráfica.

que tenían este elemento como protagonista, pudiendo ser objeto de un profundo estudio, tanto por su diversidad en el uso, tratamiento y participación, como por la capacidad de esta para adaptarse a diferentes procesos creativos. Otra motivación más fue el uso y abuso de la sangre como reclamo en los *mass-media*. Para concluir quizá la motivación que se ha ido volviendo prioritaria en el transcurso de estos años es la constatación o al menos así lo pienso, del hecho de que la multiplicidad es creada desde la unicidad a partir de una realidad dual establecida ante un posicionamiento a priorístico y de naturaleza memética, esto es lo que hoy por hoy observo y estudio.

1.4. Finalidad

Dos finalidades se han pretendido con la concreción de esta tesis doctoral, a nivel filosófico sumar una percepción más a la búsqueda o profundización del entendimiento de ser, percepción guiada por la observación de la unidad; manifestada a través de supuestos campos dispares y concreciones múltiples, no necesariamente artísticos, y como en la concreción de los particulares observados estos parecen ser gestados a través de las huellas del *exotiempo*. Nos planteamos si la finalidad del arte no será simplemente la *achronicidad*, entendiendo el tiempo como un conjunto de variables en un punto concreto en una conciencia con intención. A nivel formal, se pretende que esta investigación (sucinta compilación sobre procesos y usos de la sangre) sea a los posibles lectores en alguna medida útil, disculpándome de antemano por la posible barrera de comunicación (parece ser inevitable), así como por las posibles erratas de forma y contenido existentes en esta tesis.

1.5. La oportunidad del tema tratado

Con respecto a la idoneidad del tema investigado, indicar que este estudio que concluye en el año 2015 dio comienzo en el año 2004. En aquel momento el tema era entendido como novedoso; con el transcurso de los años, nuevos artistas y algunos ensayos han referido la sangre en el arte; pero que sepamos y en la actualidad, no existe una investigación concluida sobre la presencia y la función de la sangre en el arte actual, por lo que entendemos que es el momento oportuno y en tanto necesario hacer este estudio.

1.6. Conceptos claves

Con los conceptos claves aquí expuestos se compendian las ideas sobre las que pivota esta investigación, de modo que al posible lector le resulte más sencilla su contextualización, debido a la pluralidad de sentidos que cada concepto abarca.

La sangre como vida, muerte, alimento, simbólica, icónica. La sangre incorpore como circuito interno, externa al cuerpo como circuito variable, como contenido y continente de la forma así que como: huella, en la herida, transfusionada, sacrificada, en los torneos y en los rituales grupales.

La sangre falsa, sucia, sangre aceptada, de castas, como testimonio histórico, como materia en venta, de género, como manifiesto femenino, como denuncia social, como elemento erótico, la de los otros; el apropiacionismo.

La sangre interespecies, contaminada, en la enfermedad mental, como conexión con la realidad, como elemento concienciador, como redención, como sello, como reliquia, como bebida litúrgica, como atrapadora de otros tiempos y realidades.

La sangre atractora, gráfica y protagonista.

El espacio: experiencia de un sujeto. El cuerpo como espacio y en sus movimientos en el espacio externo en un tiempo concreto. El espacio imperspectivo. El espacio perspectivo. El espacio aperspectivo (acoge tetradimensionalmente el tiempo). El espacio estratificado, objetivo. El espacio como mundo. El mundo como texto (en el cual el tiempo funciona como relato).

El tiempo: el tiempo como relato (el mundo como texto). El tiempo como actividad (espacial) en el “ocupar el tiempo”. El ser tenido por el espacio (en su búsqueda del tiempo). El tiempo devenido. El tiempo ausente. El tiempo presente (tiempo concreto). Los tiempos exponenciales.

Metamemes o atractores⁶: metameme arcaico, tribal, guerrero, tradicional, moderno, postmoderno, integral, postintegral, transpersonal.

El ser: en el espacio imperspectivo (en palabras de Gebser el hombre duerme en el espacio o el espacio duerme en el hombre). El hombre imperspectivo (el hombre que oye, Gebser.). El hombre perspectivo (el hombre que ve, Gebser). El ser tenido por el tiempo (en su búsqueda de sí).

El arte: como conocimiento, como terapia, como reflejo social, como política, como mercado, como réplica, como tautología, como hermeneútica del ser, como *holoarquía*.

6. Entendidos como sistemas o memes de valores en su función de principios organizadores.

1.7. Estructura

Esta investigación ha sido estratificada en dos bloques fundamentales. En primer lugar y partiendo de una visión paramétrica⁷ de sistemas multiestratificados y anidados, se ha presentado la sangre fuera del arte, atendiendo a los distintos *memes* y *meta-memes* que como *atractores* necesitaban de la sangre, bien de forma simbólica, bien de forma icónica o materialmente. En la observación de los distintos sistemas concluimos que la sangre es un *meta-meme* propio, a partir de este presupuesto se ha abordado los distintos usos de la sangre en el arte.

Siendo la sangre una sustancia utilizada de forma recurrente, y aplicada tanto formal, icónica como simbólicamente, en variadas y dispares manifestaciones artísticas, es en el vasto territorio que la sangre abarca donde se gesta distintas realidades con las que, forzosamente estamos conviviendo dentro y fuera del arte.

“... un símbolo, un mito, un ritual pueden revelarnos la condición humana en tanto que modo propio de existencia en el Universo” (Eliade, 1999, p. 189).

Teniendo en cuenta que conscientemente sólo podemos inferir en los *memes* atendiendo a los patrones de comportamiento, y artefactos que giran alrededor de estas formas de vida paralelas, se ha partido del recipiente de la sangre o cuerpo en primera instancia para, a través del estudio y relaciones que vamos encontrando con el cuerpo, entender la necesidad de la extracción y/o exhibición del fluido vital (propio o sacrificial). En segunda instancia se ha llevado a cabo una exposición de los distintos fluidos del cuerpo, teniendo en cuenta en primer lugar a aquellos fluidos que no necesitan del desgarrar para exhibirse. El apartado de mitos y ritos, permite comprobar no sólo el marco teórico sino el estado actual en el que nos hallamos ateniendo a los sacrificios de animales y humanos. La sangre ha sido estudiada y expuesta, desde su afección etimológica, caminando por los territorios de uso dentro de la sociedad y de la religión. Se han observado aquellos movimientos artísticos que han trabajado con el cuerpo y sus manifestaciones, buscado sus posibles relaciones con la sociedad a través del arte de los *happenings*, performances, y el accionismo más extremo, con ejemplos europeos y estadounidenses. La sangre en el arte ha sido expuesta a través de símbolos e imágenes, presentado obras en las que la sangre ha sido, a modo de sinécdoque, sustituidas por sus espacios icónicos: el corazón, la herida y el cáliz fundamentalmente, abordándose el tema central de

7. Entendida como constante en nuestra investigación.

estudio: la sangre física en el arte. También nos hemos adentrado en los medios de comunicación, en su vertiente sistémica de atención-llamada y/o parada-choque.

En este primer bloque se ha buscado las posibles ramificaciones (significados y usos) de la sangre por toda oquedad visible o no tan visible, por lo que esta investigación se ha ido dirigiendo a los espacios que, aparentemente inconexos, han sido necesarios para la observación del continuo en el uso de la sangre.

Los espacios funcionales en los que se ha desarrollado el “hacer con sangre”, aparentemente “continuos” y en *dinámica espiral*, han sido expuestos en ocasiones y silenciados en otras tantas debido a que: en este mundo⁸ de manifestaciones duales, que en el paradigma físico sería entendido como un *sistema de referencia inercial*⁹, tendría al parecer cabida la tercera ley del movimiento de Newton: “con toda acción ocurre siempre una reacción igual y contraria”¹⁰.

En el segundo bloque de contenidos, se han seleccionado obras de arte (siglos xx y xxi) que analizadas nos permiten confirmar el anidamiento existente entre los distintos sistemas (de índole individual, social y organizativo) y el arte. Se ha visualizado, como si se tratara de ver a través de un caleidoscopio, algunas de las múltiples caras fragmentadas y funcionales de la hermenéutica del arte a través de la sangre. La exposición de un mapa textual permite apreciar, según hipótesis planteadas, ciertos caminos que como hilos conductores nos acercarán más a otro mapa: el de nuestro consciente, a través de las manifestaciones del sub/supraconsciente, en gran medida “globalizado”.

En la introducción de la segunda parte se ha considerado la contextualización de las obras seleccionadas. La selección de obras analizadas ha sido justificada, aunque se entiende que es un número (15 referencias) insuficiente en relación a la cantidad de artistas que han trabajado con la sangre. Se ha buscado que estas obras hayan sido paradigmáticas y/o innovadoras; bien por el tema tratado, bien por el uso de la sangre, bien por el momento y/o el tiempo en el que se realizaron. Este análisis de obras se ajusta a un modelo concreto con ítems desde los que se espera mostrar estratos, niveles y el entrecruzamiento de sistemas a través del *meta-meme* atractivo de la sangre. En el apartado 4.3 se ha expuesto una tabla esquemática relacionante con un resumen conclusivo.

8. Nos referimos a la Tierra.

9. Sistemas que se mueven a velocidad constante. Extrapolamos añadiendo que a velocidad constante o ciclos repetitivos..

10. Leyes de Newton.

Teniendo en cuenta el cuerpo como vehículo contenedor de la sangre, se ha destacado el concepto *cuerpo del dolor*, epilogando el cuerpo como vehículo del ego (concepto este asociado a algunas obras analizadas), ya que la mayoría de los artistas estudiados trabajan sobre este concepto que, entendemos es portador de una energía vibracional que se concreta como sombra de nuestra no visión (creada por el ego), funcionando como egregor (energía vibracional de sombra o potencia) que, condiciona o domina en mayor o menor grado nuestras pulsiones inconscientes.

Dentro de los artistas estudiados, unos investigan sobre los ritos de creación en un intento de ruptura con *el cuerpo del ego*, otros evidencian una aceptación del cuerpo así como de sus manifestaciones en obras de autoafirmación con sangre, por contra, otros artistas que investigan la sangre en acciones de ruptura, parecen sentir en la manifestación o presencia del *cuerpo del dolor* una esencia de luz o nueva verdad que es concretada a través de la obra.

No somos capaces de aprehender las cosas, los seres y los conceptos, más que aislándolos. Los elementos considerados por la consciencia humana en acción, solamente son identificables por sus fronteras, por el lugar, sea físico, intelectual o espiritual, donde cesan de ser continuos, coherentes, o fieles a ellos mismos. (Malby, 1995)¹¹

Aunque el polifacético A. Malby refería a las presencias de seres de luz, se cree que con la conciencia se puede iluminar esos “cuerpos del dolor”, observando: damos luz. Revela el autor en la 7.^a reflexión: “... Nada se opone jamás a la influencia de la luz, desde el instante en que cesamos de cerrar nuestras puertas interiores” (Malby, 1995).

Volviendo a extrapolar conceptos desde el campo de la física, estos artistas estudiados parecen buscar y encontrar espacios de trabajo referentes que funcionen como “sistemas de referencia no-inerciales”¹², por lo que se puede concluir que, mientras el cuerpo del dolor (ego) subsiste en el espacio y el tiempo, la conciencia por el contrario vive en el presente, en una forma *gerundiva*.

11. (África, 1943-2009).

12. Sistemas en los que pueden incidir fenómenos de efecto relativista.

Diseño de la investigación

En este apartado se contemplan los principios de esta tesis en cuanto a sus objetivos, a las preguntas que nos han ido surgiendo en el transcurso de esta investigación, a las hipótesis formuladas y, finalmente las técnicas metodológicas empleadas que, a través del análisis de obras sometidas a un esquema de análisis concreto, nos ha permitido contrastar las hipótesis planteadas.

A lo largo de este estudio y para un mayor entendimiento y claridad textual se ha optado por utilizar distintas formas pronominales; la primera persona del singular para la obra personal de la autora y, la tercera persona del singular del pretérito perfecto compuesto así como la primera persona del plural para el conjunto argumentativo y reflexivo.

2.1. Objetivos

Los objetivos de esta investigación han ido encaminados a relacionar las distintas visiones y perspectivas en el hacer artístico, partiendo del estudio y trabajo de un concreto: la sangre.

Desde el prisma de los que trabajamos en la práctica artística como si cada obra se tratara de haikus¹³, dialogar ontológica y tautológicamente.

Investigar el proceso de configuración e instauración de la sangre como *meta-meme*, para desde este particular desentrañar, a través de sus elementos constitutivos, una estructura que nos permita ser conscientes de ciertos patrones asociados: el mundo social (con sus distintos estratos) con el mundo artístico, como si de un conjunto se tratara, y sus manifestaciones en entornos comunes en los distintos procesos comunicativos, buscando la relación existente entre los distintos niveles (interior-exterior individuo e interior-exterior sociedad), estratificaciones (imperspectiva, perspectiva y aperspectiva) y estructuras (arcaica, mágica, mítica, mental e integral), desde los conceptos y definiciones del sistema espiral integral.

Mostrar la fractalización del ser en la obra particular y desde la obra fractal, a través de la búsqueda de lo indiviso, exhibir la tentativa de acercamiento a la *praeligio*¹⁴: como hilo conductor la sangre; como protagonista, el ser. Descubrir el ser en los campos de afectación: la naturaleza, el individuo, la sociedad.

Utilizar el análisis de obras concretas de artistas referentes que han tomado la sangre como eje fundamental de su creación, ya sea en su vertiente más icónica o comunicativa, ya sea en su vertiente más simbólica o matérica, para encontrar las pulsiones de creación, que en sus manifestaciones individuales de aparente naturaleza plural muestran los mecanismos estructurales de distintos atractores.

Comprender algunos de los procesos históricos y sociales desde la visión *dinámica espiral*, que *sintomatizan* en el arte con el hilo conductor de la sangre, así como mostrar resolutivamente el arte como una hermenéutica del ser, que trasciende los distintos sistemas multiestraficados, atravesando esa espiral, en ocasiones en línea recta, desde el punto origen hasta el presente.

13. Contextualizados como actos (obras artísticas en este caso) en los cuáles el autor desaparece (ante la ruptura de la obra), gestadas desde el aware (contextualizada aquí como una emoción profunda ante lo real, fragmentadora de nuestras cristalizaciones).

14. Entendida según los conceptos de Gebser, como “la expresión sobredeterminada de todas las demás..”. Esas demás son: la proligio mágica, la relegio mítica y la religión mental, buscando en última instancia el diaphainon... el origen está presente.

2.2. Preguntas

En esa investigación (continuada durante algo más de un lustro), múltiples preguntas se han agolpado en la mesa de trabajo, las preguntas que han funcionado como motor de búsqueda las resaltamos en tres niveles distintos.

En un primer nivel puramente formal, se ha cuestionado la relación existente entre la sangre, el poder y el rito, por lo que se plantea el por qué de utilizar el derramamiento de sangre para las manifestaciones de poder y/o petición, o el por qué de la presencia del arte en dichas manifestaciones, al fin, de vida y/o muerte. Es qué hemos perdido la referencia sobre el rito colectivo, pero mantenemos la acción sin aparente sentido, o por el contrario es qué hemos perdido el espacio y/o las herramientas rituales pero mantenemos la referencia al ofrendado. En este nivel se ha planteado la funcionalidad del arte en los territorios de poder y/o petición, y el grado de aprovechamiento de la sangre en el arte para, en ese punto, plantearnos la existencia y naturaleza de las motivaciones de los artistas que trabajan con dicho fluido.

A un nivel social, nos cuestionamos en qué medida la sangre vende dentro de los medios de comunicación, así como cuál es la posible relación entre la sangre y las estadísticas de visionado/compra.

Otras preguntas a un nivel ontológico han surgido en relación a la capacidad que la sangre tiene en su exhibición de conectarnos con esas otras realidades del inconsciente más profundo, llegando a la pregunta de en qué tiempos y espacios se mueve el arte.

Ante estas preguntas, otras surgen en relación a los paradigmas que marcan nuestras realidades, cuestiones que plantean la identidad de estos paradigmas, y qué situaciones cósmicas o estructuras de lo real entrarían dentro de estos. Es acaso el ritual el lenguaje a través del cual se expresan, y qué función representa el arte en esta visión paradigmática, sería (nos preguntamos), un elemento más supeditado o por el contrario un sistema jerarquizado y funcional, “atractor y generador” (de *meta-memes*), así como de artefactos y patrones no visibles (si no fuera por la presencia del arte). Es en consecuencia el espacio artístico un constructo en el que se materializan obras de nuestra conciencia colectiva, pero ¿somos conscientes de esta nueva dimensión de red mental global en la que estamos inmersos?, o por lo contrario pueden ser los hechos que en la sociedad se dan o los puntos vibracionales (obras) los que nos hacen tomar consciencia de esta, a nuestro entender, realidad. ¿Es

el arte un terreno chamánico, entendido como terreno vivo que afecta a lo visible y no visible, que marca el pulso de nuestra fiebre mental?. ¿Es la manifestación intuitiva, subconsciente, o es una cierta supraconsciencia en el artista lo que define la obra?. Es qué el artista es como Isis, que pesca en el mar de las posibilidades y concreta peces, como si estos fueran puntos nodales (obras) de nuestra psique global, expresados en espacios y tiempos sumados exponenciales... en integrales cuya constante k se presupone como el objeto o consciencia que se une a toda operación “holónica¹⁵”.

15. No tenemos por menos que poner entre comillas la palabra holónica, ya que el concepto se definiría, según Arthur Koestler (Hungría 1905-1983), como la totalidad en un contexto, y simultáneamente la parte en otro contexto.

2.3. Hipótesis

Es a través del arte, en la representación simbólica e icónica de la sangre, como nos ha llegado gran parte del legado mitológico visual de nuestros antepasados; así como a través de los ritos nos ha llegado el afán por arraigar el espíritu y lo desconocido a la tierra, en un deseo inmanente de trascendencia. Es por ello, que los ritos se han abierto paso fuera y dentro del arte, por lo que se exponen las siguientes hipótesis que se pretenden contrastar.

A) Las reliquias y los símbolos religiosos han sido extrapolados (en un momento dado), de su marco litúrgico y supersticioso, para participar en el mundo artístico como parte o protagonista de la obra. La sangre es el hilo conductor, el movimiento continuo que se desplaza entre tiempos y espacios, entre realidades visibles y ocultas, que transita por nuestras sociedades a través de nuestro psiquismo y emociones, hasta cristalizar nuestros desgarros y en última instancia fragmentar nuestras cristalizaciones, ya pertenezcan estas a campos comunes: sociales, culturales, políticos, ya pertenezcan estas a nuestra individualidad, si esto es posible, presente o heredada:

1. La sangre ejerce un papel vehiculizante (de espacios y tiempos) con su presencia, (ya sea simbólica, icónica o matérica), en los ritos y en el arte.
2. La sangre es un sistema de valores (meta-meme) en sí misma y en su conjunción con el arte.
3. El arte, como sistema multiestratificados, es vehículo de otros tiempos y espacios (heredados, vividos, creados) que repercuten directamente en la conciencia común o global.

B) Tanto el tiempo (conocido) como el espacio (que vivimos, esto incluye el cuerpo), son constructos de una realidad *holóárquica*, por la que fluye el Arte, marcando un hilo de continuidad o de realidad (por medio de la sangre) de una supraconsciencia colectiva, lo que podemos atisbar desde los legados de los primeros rituales de la humanidad hasta las actuales “justificaciones” en guerras y matanzas con múltiples “sentidos”.

C) Los ritos sociales y los ritos artísticos se conexionan continuamente.

D) En el arte del siglo xx, los cuerpos desestructurados y reestructurados dieron paso a la sangre como parte y/o todo¹⁶ (de la expresión del yo extrañado, conectado, del otro). En el siglo xxi, de la extrañación del otro enfrentada a la propia, se da una unión catártica que, generándose en el acto formal y representacional de la sangre, confluye en la disolución del yo y del otro, en un continuo¹⁷.

16. Todo entendido como muerte. Todo entendido como aquello que incluye lo no conocido.

17. El todo (muerte) ha dado paso a una nueva realidad en la ausencia-vacío de la unión, algunos antiguos lo definirían

2.4. Técnicas metodológicas

En este apartado se expone el diseño de esta investigación: la estructura filosófica y metodológica se ha basado en una metodología dialéctica, narrativa y de análisis. En las fases del método, se ha delimitado el objeto formal de esta investigación: la sangre en sí y como protagonista (en su vertiente artística y comunicativa).

Las premisas e interrogantes que ha suscitado el tema, con los objetivos propuestos y las hipótesis planteadas, han sido expuestos en este apartado. En el apartado 4, se exponen una serie de análisis de obras que han conformado en los últimos años, algo así como un género concreto a partir de las búsquedas particulares, que representan, recogen o mantienen una íntima relación con los fluidos corporales, y con la sangre en particular. Las conclusiones resultantes se recogen en el apartado 5.

Las fases metodológicas utilizadas han sido de investigación y de análisis:

1º- Debido a la gran transcendencia de la sangre, se ha enfocado esta investigación en un principio desde un vertiente históricamente lineal y evolutiva¹⁸, que refrenda la subsistencia de los ritos sangrientos en la actualidad y su integración parcial en el arte, como una posible explicación. Se ha entendido la “configuración” del individuo en la sociedad desde la tradición (y sus prejuicios) en un sentido hermenéutico, y la experiencia estética en parte desde un sentido gadameriano¹⁹.

Desde la observación de las repeticiones y los ciclos circulares, nos sumamos a la visión gebseriana de las distintas estructuras de conciencia en relación con el espacio y el tiempo²⁰, así como su visión (un tanto optimista) del hombre indiviso²¹.

Si tomamos la circunferencia y la línea y pretendemos buscar una figura geométrica que nos sirva de nexo entre ambas, más tarde o más temprano, vendremos a convenir que se trata de la espiral. Una figura

como *rebis*, nosotros como estado *rébico* o más actualizados en términos, en plasmación holónica.

18. En el sentido de Jean Piaget. (Suiza, 1896-1980), que entendía que la capacidad cognitiva y la inteligencia se encuentran estrechamente ligadas al medio social y físico, por lo que los procesos característicos en la evolución y adaptación del psiquismo son la asimilación y la acomodación.

19. En el sentido de Hans- G. Gadamer (Marburgo, 1900-2002). Entendiendo la experiencia estética como ruptura de la dicotomía sujeto-objeto (obra), comprendiendo que el espectador se engloba en la obra. Y lo que entendemos como más importante, es la concepción del tiempo cambiante en la experiencia estética.

20. Jean Gebser (Alemania, 1905-1973). Gebser distingue tres formas temporales distintas: “la intemporalidad mágica acentuada vitalmente; la temporidad mítica, psíquicamente acentuada; y el concepto mental del tiempo, acentuado espacialmente, que es un agente deficiente, un divisor.” (Gebser, (1953) en 2011, p. 403).

21. “El hombre indiviso, libre del yo, que ya no ve sólo partes, sino que realiza el “se”, la forma espiritual del ser del hombre y del mundo, percibe el todo, el *diaphainon* presente “antes” de todo origen y que se trasluce en todas las cosas” (Gebser, (1953) en 2011, p. 743).

geométrica que contempla un principio y que tiene un final y que, a su vez, representa ciclos o revoluciones en su figura. (Ruíz Moreno, 2004, p. 391)

Estos niveles muestran en relación al individuo y la sociedad una pulsión pendular interior-exterior.

Finalmente, el enfoque de esta tesis se aborda desde la perspectiva de la *dinámica espiral* iniciada por Clare W. Graves²² (Teoría Integral, 1975), y ampliada por Don Beck (concepto de meme, 1996), conjugada por Ken Wilber con sus cuadrantes de actuación (S.D.I. o Dinámica Espiral Integral, 2002). No se entra exhaustivamente en la exposición o categorización de los niveles de conciencia (tema para otro estudio), aunque la entendemos deudora tanto en la base como en los orígenes al eneagrama que, en su momento introdujera Gurdjieff en occidente, con la diferencia de que en la dinámica espiral (reconocen 8 memes de valor, atractores o niveles de comunicación y/o conciencia) y en el *eneagrama* (9 eneatisos o personalidades). El 9 meme ha sido recogido con posterioridad por algunos estudiosos, en la fig. 1 por Reginaldo Teixeira.

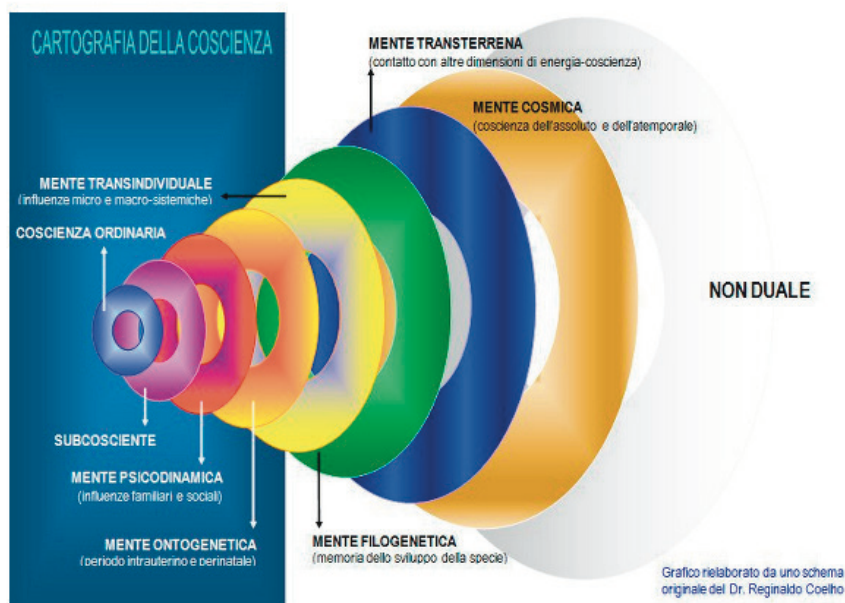


Fig. 1. Tobar, Virgilio (2014). Modelo de “mapa de conciencia” adaptado por Tobar del original de Texeira, Reginaldo Coelho.

22. Clare W. Graves (Estados Unidos, 1914-1986). En su *Emergent Cyclic Levels of Existence Theory*, explica como los procesos de evolución de la humanidad siguen un orden, y como los niveles superiores de conciencia han necesitado pasar por otros inferiores para sobrevivir y trascenderlos, recogido en 2005 en *The never ending quest*.

Desde este enfoque se ha abordado el espacio temporal de la obra concreta ubicándola en los distintos atractores o memes de valores (v-memes), anidados y entendidos como mecanismos de base de comunicación en esta investigación y como ítem en las obras concretas, de los cuales destacamos su nivel de comunicación:

- Primer atractor: nivel de comunicación desde la supervivencia. Preverbal. Individual. Miedo natural e instintivo. Trabajo: automatismo instintivo y reflejo. Vigilia.
- Segundo atractor: nivel de comunicación desde los rituales hasta el parentesco. Pensamiento mágico-animista. Cultura etnocéntrica. Colectivo. Miedo espíritus, ancestros, tabúes. Adoración y uso de rituales y costumbres. Preconsciencia.
- Tercer atractor: nivel de comunicación desde el poder y el sometimiento. Pensamiento egocéntrico. Individual. El miedo no es reconocido, se respeta la fuerza, se teme la vergüenza. Pragmatismo, trabajo duro, jefatura, firmeza. Consciencia psicodinámica.
- Cuarto atractor: nivel de comunicación desde el orden. Poder superior. Pensamiento mitocrático-absolutista. Cultura sociocéntrica. Colectivo. Por ejemplo: la religión cristiana y el comunismo. Miedo a ser víctimas del atractor tres o del caos social. Procesamiento secuencial, vertical, premio y castigos. Conciencia lineal. Consciencia ontogenética.
- Quinto atractor: nivel de comunicación desde los logros y el éxito, progreso personal e histórico. Pensamiento multiplista. Igualdad de derechos. Racionalidad positivista. Materialismo. Individualista. Por ejemplo: mayoritariamente la sociedad occidental. Miedo al fracaso y a la ruina financiera. El castigo es una prioridad. Estrategia y competencia. Consciencia transindividual.
- Sexto atractor: nivel de comunicación desde la afiliación. Pensamiento relativista. Desarrollo de la conciencia y de la pertenencia. Cultura mundicéntrica. Colectivo. Sociedad emergente. Debate, consensuar, cooperar. Duda, ambigüedad. Medio ambiente. Miedo al rechazo y a no ser querido. Consciencia filogenética.

Como explica el Dr. Christopher Cowan (2004), es a partir de este atractor que parece surgir un segundo bucle con el séptimo y octavo, los cuales ya no tienen como motor de reacción al mundo el miedo (motor de los primeros atractores), y es a partir de este atractor que surgen los problemas de existencia que no de supervivencia.

- Séptimo atractor: nivel de comunicación integrador. Pensamiento sistémico. El espacio cambiante como pauta y la incertidumbre como estado aceptable. Individual. Formación de redes cooperativas, complementariedad. Se busca la funcionalidad. Consciencia extraterrena.
- Octavo atractor: nivel de comunicación holístico, diferenciador. Conciencia colectiva y comunicación global. Cultura holística. El mundo como organismo dinámico con su propia mente colectiva. Energía e información lo impregnan todo. Supraconsciencia.
- Noveno atractor: nivel de comunicación holónico. Consciencia vacua.

Como se puede apreciar, a cada atractor colectivo le continua uno individual y así sucesivamente, el investigador descubre que los atractores se amplían, (podríamos decir en términos musicales) en armónicos, por lo que se plantea nuevos sistemas abiertos y coexistentes, a la espera de que surjan y se activen por las necesidades, en su momento producidas por los atractores activos.

2º- Se ha realizado un análisis en obras concretas, de aquellos artistas que han trabajado en el campo que nos ocupa de manera significativa, incluyendo posibles críticas e influencias de y hacia otros artistas.

El estudio y análisis de estas obras se ha vehiculizado a través de unos criterios concretos, con un modelo de análisis con ítems generales comunes, teniendo en consideración que cada obra particular pertenece a momentos y subculturas concretas, y a un idiolecto estético peculiar, por lo que se ha intentado profundizar en aquellos elementos que definen su peculiaridad, así como en las relaciones que se establecen con la estructura cultural-social global, teniendo en consideración la naturaleza tautológica del arte.

2.4.1. Análisis de obras

En la selección de obras y autores, se ha tenido en cuenta aspectos como: innovación en la utilización de la sangre, en los temas abordados y en sus formas de representación.

Se ha tenido en consideración, para una mayor profundización, una secuenciación temporal y contextual: obras de sangre que surgieron primero, referencias de las que se partía, influencias recibidas y las que habían ejercido en otros artistas, la posible afectación social de la obra fuera del ámbito concreto de actuación, etc. Se ha pretendido a través del análisis de obras concretas que se pueda entender el por qué se da este tipo de arte en un momento concreto y no en otro.

Se ha estudiado la pertinencia de las obras a tratar: la diversidad de las mismas, el momento de realización, el procedimiento, así como el tratamiento del material y tipo de expresión, etc. Los criterios utilizados para la selección de las obras han sido: originalidad, innovación, repercusión histórica (en las obras del siglo xx) y cultural, ya fuera en el ámbito artístico, ya fuera en otros ámbitos: etnográfico, *mass media*, etc.

Se ha mostrado la particularidad de cada obra, intentado profundizar en su lenguaje propio, en los elementos que lo definen y en las relaciones que establece con la estructura social.

El modelo de análisis utilizado parte de una visión cualitativa de la obra, esta se ha pasado a llamar: referente siendo expuesta cronológicamente, presentado ocho obras referentes del siglo xx y otras siete del siglo xxi.

Se ha pretendido que los referentes expuestos sean los más representativos o paradigmáticos en su universo y unidad. A partir del referente, en aquellos casos concretos de algunos/as artistas, se ha expuesto lo que se ha denominado obra relacionante: obra que el artista ha trabajado sobre una obra precedente de otro artista, como ejemplo el homenaje de Carolee Schneemann a la artista Ana Mendieta.

Los *ítems* introducidos en el análisis, explicados en cada punto, se han plasmado finalmente en una plantilla.

2.4.2. Plantilla de análisis

Autor:

Obra referente título:

Forma de expresión:

Palabras claves: aquellas palabras que a se han considerado definen y concretan conceptualmente el hacer del artista y su obra.

Función del artista: en sus materializaciones el artista se posiciona ante sí y ante la sociedad.

Marco del artista: un pequeño atisbo sobre la trayectoria vital y artística que permita posicionarnos ante la obra.

Obra referente descripción: en el caso de las performances, descripción de la acción.

Nivel espacio temporal: mostrar el tratamiento que hace el artista del espacio material: real o interpolado; y tratamiento del tiempo: puntual, desarrollado a lo largo de los años, modificado o relacionado con otros tiempos.

Atractores o mecanismos de base encontrados en la obra: atractor de expresión formal, atractor de posicionamiento por parte del artista y atractor al que se “somete” al espectador.

Nivel simbólico: lo que pretende el artista modificar de la realidad, distintas lecturas.

Nivel iconográfico-iconológico: grafismos propios de la sangre e iconos observados.

Nivel contextual y referencial (constructo mental): se habla del autor y de lo que pretende decir con la obra. Sobre la influencia que ha podido tener la obra en la cultura y en la sociedad. El grado de realidad de la misma y sus condicionamientos filosóficos, religiosos y políticos asociados. El contexto social en el que se ha desarrollado la obra, y la crítica que ha generado la misma, ya sea de índole social o histórica.

Valoración global de la obra: se expone en este punto, los motivos de selección de la obra y se aporta una reflexión propia.

Fuentes de información: bibliografía y *webgrafía* de referencia.

Marco teórico: recorrido histórico y teorías

“En mi yo: el contorno. Entre mis *yos* y el contorno: el dintorno. Entre mi yo y los demás: el entorno o la nada. En la nada: ...” (Sahamos, 2014).

3.1. Introducción

En este apartado se ha comenzado situando el marco de acción de la sangre, para lo cual se ha desarrollado una trayectoria que se inicia con el cuerpo fragmentado. Desde la visión no unicista del cuerpo se despliegan los distintos usos como “materia en movimiento” y contenidos posibles de este “espacio de ocupación”, por lo que los distintos fluidos y sus usos de forma tangencial fuera, y explícitamente dentro del arte son mostrados. Presentados tanto el cuerpo (como objeto y sujeto) como sus fluidos, se ha dado paso al estudio expositivo de sus originarios marcos de acción: los estadios míticos y las concreciones rituales, para lo que se ha registrado la simbología e iconos manifestados en la sangre.

Se ha buscado el hilo conductor que, en los supuestos extremos une algunos mitos y ritos existentes en nuestra más profunda memoria ancestral y genética, a otros ritos y mitos actualizados, aceptados o no a nivel gubernamental. Se ha desglosado en primer lugar: los términos y conceptos que nos permiten encontrar ese hilo conductor, para continuar en un segundo lugar: con los mitos en los cuales la acción de derramar o contener sangre sean los protagonistas, lo que nos permitirá observar como el sacrificio nos une a través de los ritos a los mitos, y cuales han sido y/o son los principales ritos que precisan, de la donación voluntaria o involuntaria, de la sangre para su finalidad “exitosa”, finalmente y dentro de este conjunto de pensamientos y acciones sociales, su vinculación en las acciones artísticas. Siendo la sangre una sustancia tan recurrente y utilizada (tanto formal como simbólicamente) en gran cantidad de manifestaciones artísticas dispares, se ha considerado este apartado fundamental, no solamente como intento de recorrer el vasto territorio histórico de la sangre (símbolo) en el arte, sino como mapa textual que nos permita apreciar, según hipótesis que se plantean en esta tesis, ciertos caminos o carreteras secundarias que nos revela más de nuestro subconsciente y nos acerca más a nuestro supraconsciente colectivo. Se señalarán, desde los antecedentes de la comunicación: los “pictogramas antropomorfos” hasta lo artistas que trabajan con este fluido desde ciertos “ismos” artísticos: ritualismo, accionismo, etc.

Se pretende mostrar en el estado de la cuestión (aún de forma sucinta) el estado y sentido de la sangre como protagonista en obras artísticas actuales, y dentro de estas sus posibles nexos con los diversos espacios, realidades y religiones, avanzando en el estado de la cuestión a través de los distintos discursos artísticos, desde la performance a la obra unitaria, en este punto se estudiará el

poder comunicador real y simbólico que la sangre ha aportado en sus manifestaciones, (ya sean reales o icónicas) históricamente hablando, así como el tratamiento, uso/abuso que se le da a la sangre en las formas de expresión y exhibición dentro de la comunicación social. Se concluye esta primera parte con un resumen en el que se destacaran los posibles patrones y artefactos de los sistemas por los que hemos transitado.

3.2

El cuerpo (el espacio interior)

“El Espacio es un constructo así como el cuerpo que habitamos. El cuerpo manifiesta una parte ínfima de los espacios y “cuerpos contenidos” en su forma” (Sahamos, 2014).

Se puede decir que la idea de “cuerpo” en la sociedad occidental, no es objetiva ni fija. El cuerpo humano es un concepto elaborado y reelaborado culturalmente por la sociedad en cada momento histórico de su existencia..., la naturaleza en el arte no es natural, en el sentido estricto de la palabra. La naturaleza viene al arte a través de las representaciones que de ella hacen los artistas, las cuales se ven mediadas tanto por la idea de naturaleza que posea el artista en un momento histórico determinado, como por su percepción personal, y esto a su vez vehiculado por los materiales y soportes técnicos con los que se hacen visibles las ideas. Esta serie de filtros, o mejor de experiencias subjetivas, por las que se hace pasar a la naturaleza, me conduce a pesar que en el arte hay tantas naturalezas como modelos de cuerpo. (Ramírez, M. L. 2006)

3.2.1. El cuerpo como objeto fragmentado

A lo largo del siglo XX, el cuerpo humano y dentro del marco artístico, pareció tornarse espacio abierto para todo tipo de experimentación: desde la utilización del cuerpo como volumen en sí en el espacio, (buscando las múltiples formas de interactuar en los distintos espacios y en relación a otros volúmenes), pasando por la separación, partición y fragmentación de dicho volumen, llegando desde la desmembración a la búsqueda de nuevas ubicaciones de los miembros extraídos, para finalmente integrarse simbióticamente con material artificial.

Como ejemplo de la utilización del cuerpo como volumen ocupacional y ubicándolo en su desnudez en los espacios públicos, recordemos la *performance* de Marina Abramović²³ y Ulay²⁴ en los espacios de paso en el Museo, recontextualizando los espacios enfrentados (el espacio-arte, el cuerpo-natural). En aquella acción titulada *Imponderabilia* (1977), se colocó en un lado del marco de paso Abramovic desnuda y en el otro lado del marco e igualmente desnudo Ulay, las personas se encontraban con dos cuerpos desnudos ocupando casi la totalidad de la zona de paso, no había más remedio si es que se quería pasar que, buscar el acceso lateralizando el propio cuerpo, con el consiguiente roce de

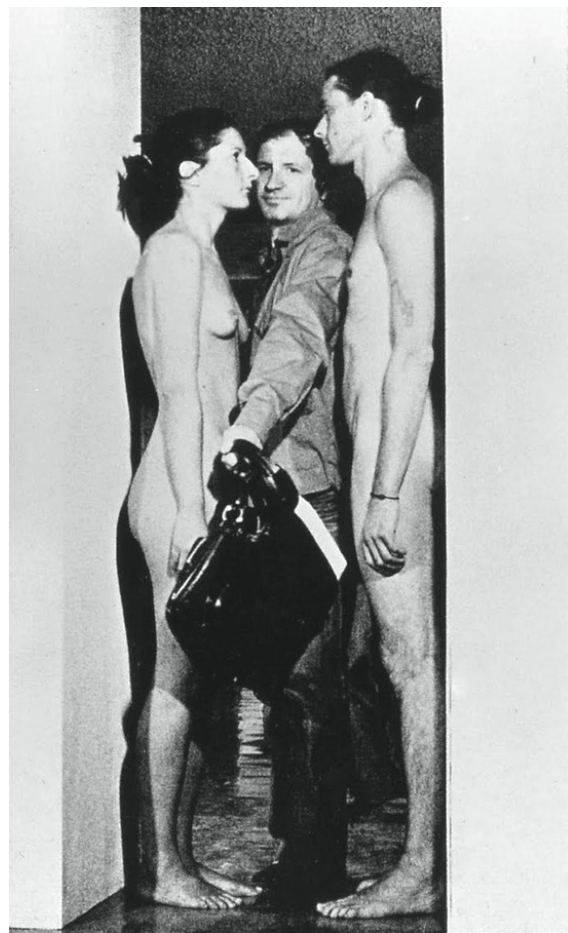


Fig. 2. Abramovic y Ulay (1977). *Imponderabilia*. Bolo-
nia.



Fig. 3. Abramovic, Marina (2010). *Imponderabilia*.
MoMA, N.Y. Fotografía de Rudd, Scott.

23. (Serbia, 1946).

24. (Uwe Laysiepen. Alemania Occidental, 1943).

cuerpos, dentro de las decisiones posibles estaba la de decidir a quién se le daría la cara o la espalda. En la fotografía, fig. 3, vemos un revisionismo de *Imponderabilia* (2010), que formó parte integrante en la retrospectiva que el MoMA de Nueva York dedicó a la obra de Abramovic.

En el observar al cuerpo como objeto ocupacional y como simple contenedor, nos retrotraemos a los siguientes artistas: Hans Bellmer, Iven Klein, Duchamp y Piero Manzoni, como ejemplos antecesores. Dentro de la visión del cuerpo separado y fragmentado, surge el trabajo de Hans Bellmer,²⁵ este artista que comenzó como publicista fue considerado, con el paso del tiempo, el “gran innovador” en el uso del cuerpo fragmentado, ya fuera artificial (a través de maniquíes o muñecas) o natural. Sus primeras desmembraciones artificiales las encontramos en sus muñecas. En la fig. 5, podemos ver una de sus primeras obras *La Poupée* (1935), escultura con unas dimensiones cercanas a la escala natural (140 cm).

Esta andadura artística, por parte de Bellmer, tuvo como uno de sus factores de origen el hallazgo de una maleta (en la casa paterna), que contenía juguetes, por otra parte en 1934 afirmó: “no ejercer ningún trabajo útil a la sociedad”, mientras Hitler estuviera mandando en Alema-

25. (Polonia, 1902-1975).



Fig. 4. Abramovic, Marina (2010). *Imponderabilia*. MoMA, N.Y.



Fig. 5. Bellmer, Hans (1935-36). *La Poupée*. Centre George Pompidou, Musée National d'Art Moderne, París.

nia, estos son hechos conocidos que sumados a otras variables, le llevó a realizar una serie de esculturas puzzles sobre *Die puppe*, que fue fotografiando. Ese mismo año (1934), envió a la revista surrealista *Minotaure* (nº. 6) las fotografías. En dichas imágenes, Bellmer hacía referencia al inconsciente psíquico, al erotismo y en definitiva al encuentro con el propio cuerpo. En sus trabajos, la mujer es fragmentada y reconstruida a “placer” a partir del estereotipo vigente, que recordemos, en aquel momento era además una crítica al sentido no sólo estético alemán, sino a todo el movimiento hitleriano existente.

Su trabajo sobre muñecas fue desarrollándose durante años, transformando sus obras, utilizando piezas engranadas con resortes y fragmentos de muñecas, como en *La Mitrailleurse en état de grâce*, fig. 7. En esta pieza de 1937, apreciamos este proceso en la construcción de una cabeza nalgas que, sin ojos, sonríe mientras parece observar al pasivo espectador, sustentada sobre una base rígida, membrada a través de articulaciones de madera. Con posterioridad, Bellmer acabó trabajando con cuerpos de mujeres, a las que ataba de forma tan ajustada que parecía iban a desmembrarse, documentándolas y *cosificándolas* a través de capturas fotográficas. Fue *Tenir au Frais*, fig. 8, la fotografía utilizada para la portada de la revista *Le surréalisme, même* 4,

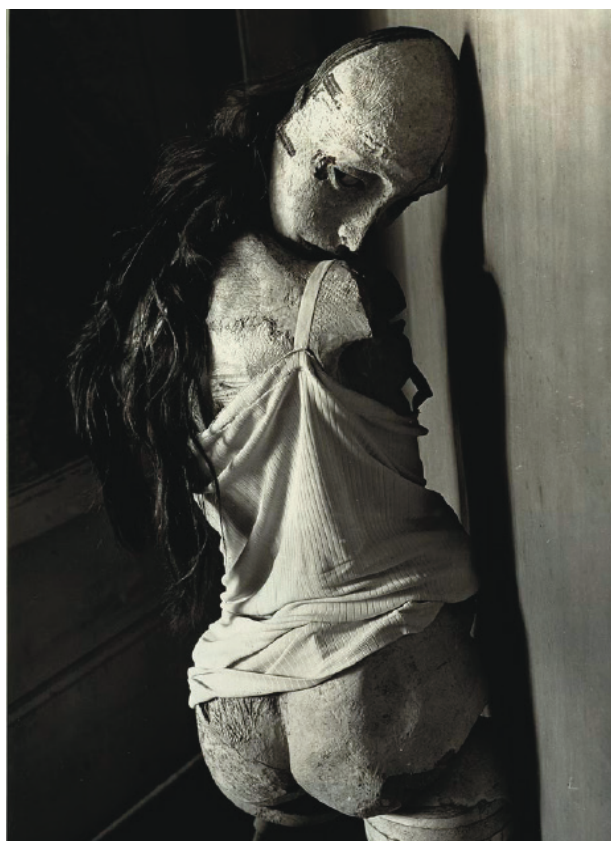


Fig. 6. Bellmer, Hans (1934). *La poupée*.

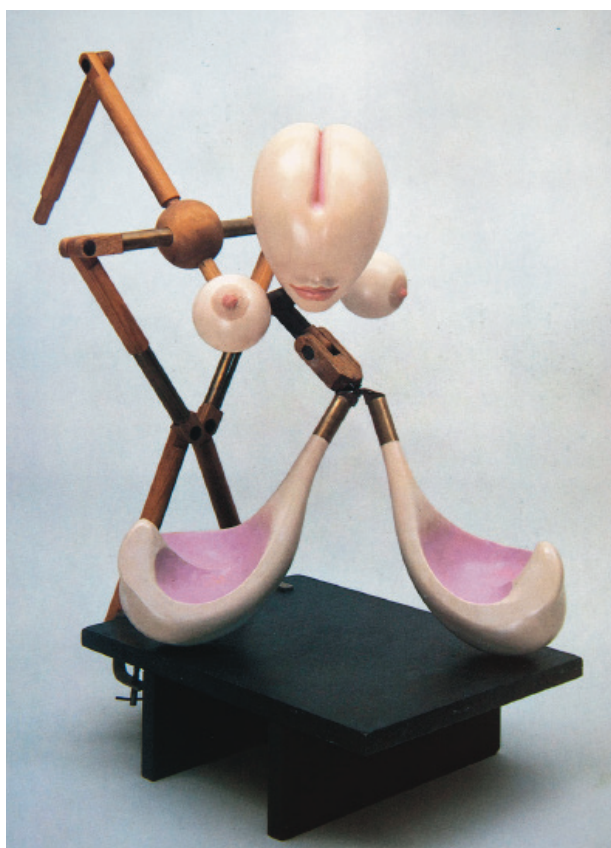


Fig. 7. Bellmer, Hans (1937). *La Mitrailleurse en état de grâce*. MoMA (Nueva York).

que editaba André Breton, esta pertenecía a una serie de atamientos que Bellmer realizó a la artista Unica Zürn²⁶, cuya “fragmentada personalidad” empeoró ante esta peculiar colaboración. En una disertación sobre la mujer y el deseo, explica como:

Tal vez no se ha reflexionado hasta ahora con la seriedad suficiente en qué medida la imagen de la mujer deseada está condicionada por la imagen del hombre que la desea, que en última instancia es una serie de proyecciones fálicas que pasan progresivamente de una parte de la mujer a su imagen total, de forma que el dedo, el brazo, la pierna de la mujer, serían el sexo del hombre..., que el sexo masculino sería una pierna de mujer embutida en la media henchida, de la que se eleva el muslo turgente..., cuelga del cuello o libremente en el cuerpo..., que sería la pareja de nalgas redondeadas como huevos donde la graciosa-mente ondulada columna vertebral obtiene su tensión... . (Bellmer, 1938)

En esta línea de relaciones y búsquedas en la anatomía fragmentada, en la imagen de la mujer deseada, tropezamos con la serie fotográfica basada en el *bondaje* del artista Araki Nobuyoshi²⁷. *Bondage* es la denominación occidentaliza-



Fig. 8. Bellmer, Hans (1958). *Tenir au Frais* (su compañera Unica Zürn) . Fotografía b/n. Portada de la revista *Le surréalisme, même* 4.



Fig. 9. Nobuyoshi, Araki (1993). (# 1940) *Kinbaku Japan, Tokyo*.

26. (Alemania, 1916-1970). Lo que produjo en Zürn un empeoramiento de sus trastornos mentales.

27. (Japón, 1940).

da que se le da al acto de atar o encordonar de forma ajustada y erótica, ya estén las personas vestidas o desnudas, es parecido al *shibari* (acción de encordonar en japonés), pero como diferencia en este último la persona no tiene que perder la movilidad necesariamente, sólo se la sujeta. En estas fotografías, las mujeres cuelgan atadas con la técnica del *kinbaku-bi* (arte en sí del acordonamiento erótico). Otro artista que investiga sobre el fetichismo y los atamientos *shibari* es Hikari Kesho²⁸, que ha dedicado una serie a este arte homenajeando a Nobuyoshi. Esta técnica, finalmente deriva del *Hojōjutsu* o arte marcial tradicional de atar a sus oponentes, fig. 11, en la actualidad se continúa estudiando en la policía japonesa, con la denominación de *Torinawa* (cuerda de captura). El recorrido visto va, desde el arte de la guerra (atamientos, ruptura de la voluntad, cosificación) al arte sexual (técnicas de sumisión y posesión), y de este al arte de la transcendencia (el cuerpo ausente).

Retomando a Bellmer, el crítico e historiador Cordier²⁹ refirió sobre su transcendencia en el arte:

Bellmer hace que bajo sus dedos las obsesiones tomen forma, admitiendo de forma indirecta, casi evasiva, la obscenidad, y con ella, la estructura dominante de nuestro ser.

28. (Padua, 1958).

29. (Francia, 1920).



Fig. 10. Kesho, Hikari (2010). *Lotus Flower*. Fotografía perteneciente al homenaje a Nobuyoshi, Araki.

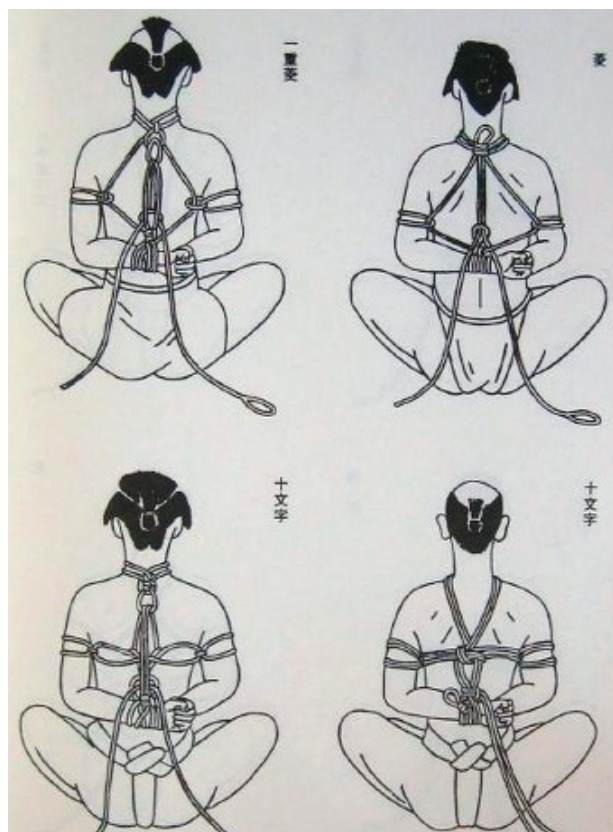


Fig. 11. Tipos de atamientos realizados en el arte marcial Hojojutsu.

... Todos esos miembros contribuyen a sacar de ahí el ready made por excelencia para todo hombre solitario. Bellmer ha creado escuela con su ejemplo. ... Cuarenta años más tarde vendrían las mujeres- mesa, etc. (Cordier, 1963, p.145)

Esta filosofía conceptualizada por medio de los círculos de amor y muerte, expresada o sintomatizada a través de la desfragmentación, la erotización y el fetichismo, fue compartida por el ensayista, Georges Bataille³⁰. La obras de este autor reflejan una vinculación del erotismo al exceso y la muerte, por ejemplo en *Historia del ojo* (1928) que fue ilustrada por André Masson³¹. En la fig. 12, podemos apreciar un detalle de la escultura que Masson realizó con un maniquí (figura recurrente), para la Exposición Internacional del Surrealismo.

Esta filosofía, se podía leer así mismo en la revista de opinión pública *Acéphale* (1936-39), creada por Bataille y con participación de otros pensadores, por ejemplo, en la portada del primer número (1936), se exhibía una ilustración de A. Masson, inspirada en el famoso *Hombre de Vitrubio* de Leonardo da Vinci fig. 13. Bataille formó una sociedad secreta en cuyas reuniones se celebraba, entre otras cosas: la decapitación de Luis XVI, y se meditaba sobre textos de



Fig. 12. Masson, André (1937). *Maniquí de André Masson* para la *Exposición Internacional del Surrealismo* (1937-1938). Galeria Beaux-Art. Fotografía de Ubac, Raoul.

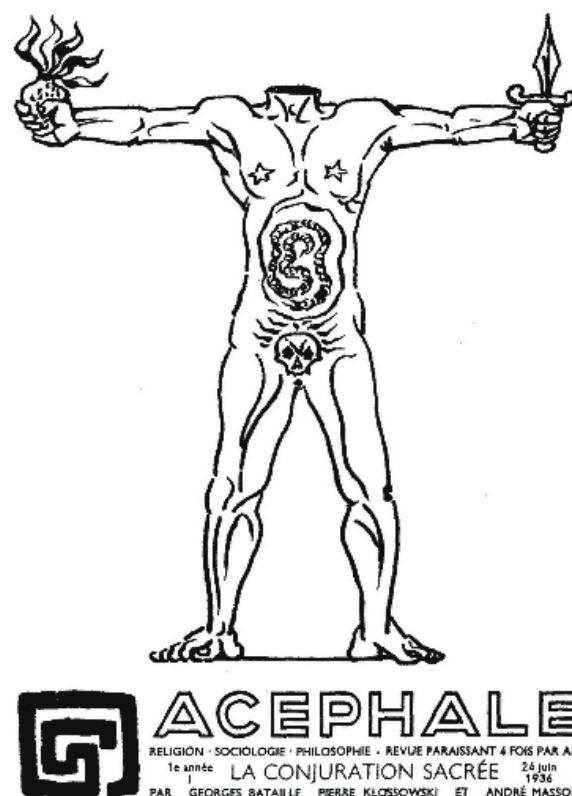


Fig. 13. Masson, André (1936). Portada de *Acéphale* nº1.

30. (Francia, 1897-1962).

31. (Francia, 1896-1987).

Nietzsche, Freud, Sade y Marcel Mauss, cuyos estudios sobre sociedades secretas fueron, una inspiración para este tipo de encuentros.

En los años sesenta, el artista Pierre Molinier³² continuó con esta línea que vinculaba el eros a la fragmentación del cuerpo, pero con la variable de que él era parte integrante en sus fotografías, por lo que a la variable de la fragmentación y del artificio del cuerpo se sumaba el cuerpo del artista. Molinier, había construido una escultura que nominó *Poupée*, con la cual realizaba, en su pequeño apartamento, puestas en escenas que fotografiaba, poseía prótesis humanas con las que ejecutaba series de autorretratos y fotomontajes, fig. 14. El artista, colaboró por ejemplo: con Hanel Koeck (la protagonista de la acción 31 de Nitsch) o Marayat Rollet-Andriane (creadora del personaje Emmanuelle). Sobre su *Poupée* comentó:

Una muñeca, en el fondo, puede reemplazar ventajosamente una mujer. Sólo le falta el movimiento, no tiene vida. Pero en fin, esto tiene su encanto... y un cierto sentido mórbido, con esto podemos tener un cadáver delante nuestro, un bello cadáver. (Petit, P, cita de Molinier, 1992, p. 168)

Posteriormente, la artista Cindy Sherman³³, desarrolló los conceptos de “mujer objeto” y



Fig. 14. Molinier, Pierre (década de los 50). Ossipago Final del collage original tablero de 35. *Shaman y sus criaturas*.



Fig. 15. Molinier, Pierre (1968). *Portrait of Hanel Koeck*.

32. (Francia, 1900-1976).

33. (Estados Unidos, 1954).

“cuerpo objeto fragmentado”. En su serie *Fairy Tales* (1985), experimentó con distintas prótesis colocadas sobre sí misma, fig. 16. En la serie *Disasters* y *Sex Pictures*, profundizó aún más en la desmembración y la cosificación del cuerpo. En *Untitled # 135*, fig. 17, vemos su autorretrato como maniquí desarticulado y muerto. La artista, fundamenta gran parte de su trabajo en los estereotipos, establecidos por la sociedad para la mujer, y en los arquetipos de sexualidad no consciente, expresados a través de maniquíes y escenas perturbadoras. Estas series, con *escenificaciones* sadomasoquistas, parecen resonar en esa misma filosofía (de eros y muerte) que pulsaba las obras de Bellmer.

En historias de terror o en cuentos de hadas, la fascinación por lo morboso es también, al menos para mí, un modo de preparar(se) para lo impensable. ... Eso es por lo que es muy importante para mí mostrar la artificialidad de todo ello, porque los horrores del mundo son imposibles (o insostenibles) de mirar y son demasiado profundos. Es mucho más fácil de absorber (o de asimilar) –ser entretenido por ello, pero también permitir que te afecte psicológicamente– si se hace de un modo falso (o impostado), cómico, artificial (Cruz, cita de Sherman (s. f.), 2000)³⁴.

34. Traducción propia: “In horror stories or fairy tales, the fascination with the morbid is also, at least for me, a way



Fig. 16. Sherman, Cindy (1985). *Untitled # 155*. Perteneciente a la serie *Fairy Tales*.



Fig. 17. Sherman, Cindy (1985). *Untitled # 135*. Fotografía perteneciente a la serie *Fairy Tales*.

En esta mimesis de la cosificación y desmembración del cuerpo, pero desde unos cánones clásicos, la artista Victoria Diehl³⁵ recrea la ruptura del cuerpo en *Vida y muerte de las estatuas* (2003/2007) y *Cuerpos vulnerables* (2007/2009). En ambas series, muestra una simbiosis extrema entre la piedra y la carne, entre la fragmentación de la piedra y las cicatrices de la carne, como si de un continuo se tratase, fig. 18. Escribe Diehl (2003-2007) en su página web:

En las fotografías se muestra como la carne y la piedra desafían la propia anatomía, la biología, el tiempo y la razón. Se disuelven o se funden en una única naturaleza, mezclándose las dos materias: cuerpo y objeto formando una única y enigmática criatura.

En las *moradas del castillo interior* (2011-2013), la artista homenaje a la *Venus* de Susini³⁶, en cuyo taller se realizaron más de 2000 figuras anatómicas, ya ejecutadas ya supervisadas por él. De sus modelos, la anatomía llamada *Venerina* ubicada en el Museo Palazzo Poggi (Bologna), es su obra más emblemática, fig. 19. En la fig. 20, vemos una fotografía de la serie *En las moradas del castillo interior* en la que observa-

to prepare for the unthinkable...That's why it's very important for me to show the artificiality of it all, because the horrors of the world are unwatchable and they're too profound. It's much easier to absorb – to be entertained by it, but also to let it affect you psychologically – if it's done in a fake, humorous, artificial way.” Sherman myth 35. (España, 1978).
 36. (Florenia, 1754–1814).



Fig. 18. Diehl, Victoria (2003-2007). *Anima Danata*. Perteneciente a la serie *Vida y muertes de las estatuas*. Fragmento de imagen.



Fig. 19. Posible autoría de Susini, Clemente (1790). *Anatomía Venus*. La Specola, Museo di Storia Naturale, Florenia.

mos esa inspiración.

No hay historia del cuerpo que no sea al mismo tiempo una historia de sus formas de representación material. La historia del modelo anatómico recorre el conjunto de la educación médica, desde finales del siglo xv hasta nuestro mundo contemporáneo. ... obsesionada con la mirada inquisitiva y avara de la medicina clínica, remite a las peculiaridades expresivas del cuerpo anatomizado, a la forma detallada y violenta por la que el cuerpo de unos pocos ha servido al conocimiento de otros muchos. Liberado de sus elementos singulares y de las circunstancias propias de su nacimiento, la representación construye un modelo, es decir: una forma canónica en la que hacer ver lo que tiene que ser observado... (Moscoso, J., 2013).

Esta vigencia continuada de la fragmentación y cosificación del cuerpo en el arte, la volvemos a encontrar en la serie *Still life* (2009-2012) del artista David LaChapelle³⁷, con fotografías a personajes famosos que muestra como maniqués rotos y decapitados, a esta serie pertenece la fotografía de la actriz Drew Barrymore, fig. 21, que a parte de la obvia lectura del uso y abuso del personaje, creemos tiene su origen en dos fenómenos, ya que si nos retrotraemos hasta el

37. (Estados Unidos, 1963).

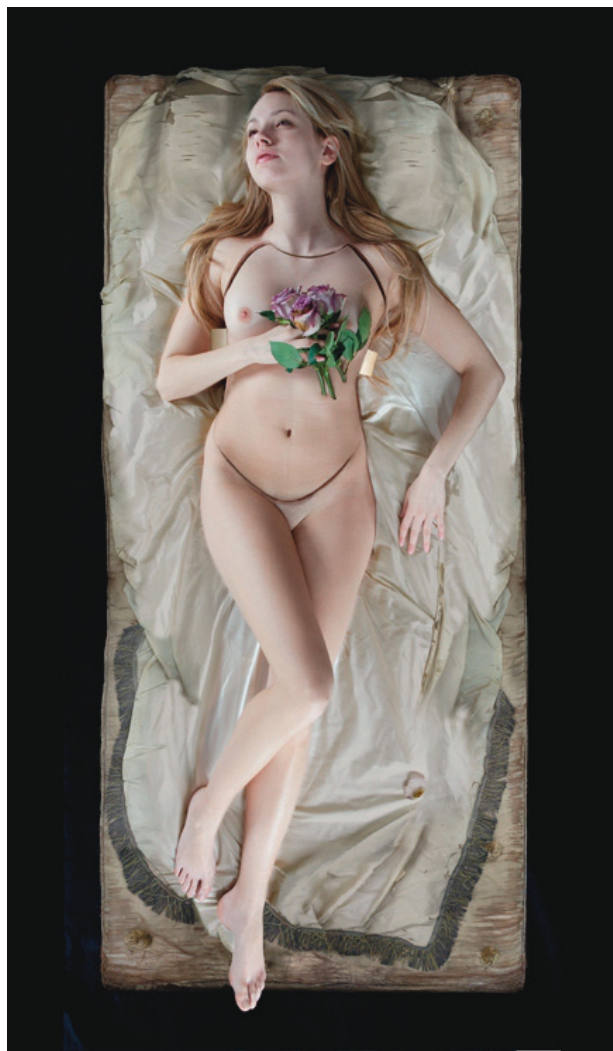


Fig. 20. Diehl, Victoria (2011/2013). *En las moradas del castillo interior*.



Fig. 21. LaChapelle, David (2009-2012). *Drew Barrymore*. Serie *Still Life*.

siglo XIX, en la fotografía victoriana se puso de moda los fotomontajes (collages), en los que los retratados salían usualmente sujetando su propia cabeza, fig. 22. Otro fenómeno curioso, de carácter más social que artístico, (concluyendo este inciso de maniquíes, cuerpos fragmentados y artificialmente integrados), es la moda *horsemanning* o “hacer el jinete”, derivada de *La leyenda de Sleepy Hallow* o el “Jinete sin Cabeza”, relato de terror escrito en 1820 por Washington Irving³⁸, historia recreada en el cine: en 1949, 1999 y como serie televisiva en 2013. Técnicamente, en el *horsemanning* se realizan fotografías fingiendo estar decapitados, para dichas tomas hacen falta al menos dos personas, ya que es una técnica de exposición directa, y no fotomontada.

La fotografía más antigua que se conoce con este divertimento está “datada” de los años veinte, fig. 23. La imagen de la fig. 24, recrea en cierto sentido la anterior y está extraída de la página oficial del movimiento³⁹.

Ante esta moda de decapitaciones simuladas y gustos sociales afines, una caricatura sobre el tema aporta la siguiente reflexión en su título: *Todos se preguntan... ¿¿hacia dónde está evolucionando la raza humana?!⁴⁰*. De forma



Fig. 22. Anónimo (S.f.). Fotografía victoriana.



Fig. 23. Fotografía anónima. (Se cree de los años 20).



Fig. 24. Fotografía tipo *horsemanning* (2011).

38. (Estados Unidos, 1783-1859).

39. <http://www.horsemanning.com/>

40. <http://blogs.20minutos.es/becario/2011/08/15/la-ultima-moda-es-fotografiarse-decapitado/>

hilada, no se puede dejar de reflexionar sobre cómo a través de la fragmentación externa del cuerpo, vislumbramos la fragmentada realidad interior del hombre, en esta ocasión, parece ser que a partir de un humor caricaturesco no exento de cierto sesgo ontológico.

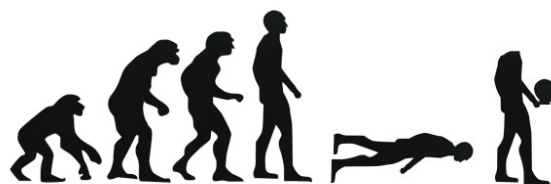


Fig. 25. (S.f.). Caricatura sobre el *horsemanning* y la evolución del “hombre decapitado”.

3.2.2. El cuerpo como continente

Desde el concepto de continencia afrontamos el estudio del cuerpo como recipiente y límite, desde la exhibición de los contenidos propios del cuerpo (a través del muestrario de sus fluidos), hasta pasar por el continuo inmanente del cuerpo fragmentado. Se ha partido de este continuo, en los actos de desmembración recuperando las obras postreras de Francisco de Goya y Lucientes⁴¹, *Desastres de la guerra*⁴² (1808-1815), publicada esta serie bastantes años después de su muerte, en 1863. Sobre el título escribió Goya (s. f.) en un ejemplar regalado: “*Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos*”⁴³. Sin tapujos, observamos cuerpos despedazados, desojados entre las ramas de un árbol, castrados con restos de sangre y vómitos, grabados y denunciados por este artista indignado ante las masacres, como en el titulado *Grande hazaña! con muertos!*, fig. 26, nº 39 de la serie, toda ella refería a la Guerra de Independencia de España⁴⁴.

En el año 2003, casi dos siglos después de la obra testimonial de Goya y Lucientes, los hermanos Jake & Dinos Chapman⁴⁵ llevaron a cabo

41. (España, 1746-1828).

42. Serie de 82 láminas al aguafuerte.

43. http://es.wikipedia.org/wiki/Estragos_de_la_guerra

44. (1808-1814).

45. (Reino Unido, 1966, 1962 respectivamente).



Fig. 26. De Goya y Lucientes, Francisco (1808-1815). *Grande hazaña! con muertos!*. Perteneciente a la serie *Los desastres de la guerra*, nº 39.



Fig. 27. Chapman, Jake & Dinos (2003). Serie *The Rape of the Creativity*.

Intervención llamada por ellos rectificación sobre grabado original de una tirada de 1937 de Goya.

un trabajo de apropiacionismo, a partir de una tirada original de 1937 que poseían de la serie: *Desastres de la guerra*, intervinieron (rectificaron según ellos) algunos grabados fig. 27, que titularon *The Rape of the Creativity*. Esta serie levantó una gran polémica, no sólo por la intervención directa sobre los originales, sino por el tratamiento grotesco gestado desde el humor negro y desesperanzado, marca de la casa de los hermanos Chapman.

Anteriormente, en *Great Deeds against the Dead*⁴⁶ (1994), habían trabajado la estampa *Grande hazaña! con muertos!* de Goya, en construcción tridimensional y a escala natural, representando a los tres soldados castrados, mutilados, pintados en blanco y negro. La palidez y el tratamiento casi monocromático (salvo por los restos de sangre), convierten el horror a través de la desfragmentación de los cuerpos, y la representación de la sangre en sensacionalismo, al mismo tiempo que, atrapando el tiempo pasado y materializándolo en el presente, abalanzan esa realidad vivida. Escribió el historiador Camarasa (2008) refiriéndose a los Chapman y otros artistas: “Frente a ellos nos queda una pregunta: ¿provocar al espectador para hacerle consciente de la violencia o como simple forma de publicidad basada en nuestra propia morbo-



Fig. 28. Chapman, Jake & Dinos (1994). *Great Deeds Against the Dead*.



Fig. 29. De Goya y Lucientes, Francisco (1799). *Ya tienen asiento*. Capricho 26. Perteneciente a la serie *Los Caprichos*.

46. (Gran hazaña contra los muertos).

sidad?”. No es algo nuevo el apropiacionismo sobre los trabajos de Goya, ya que por ejemplo Salvador Dalí⁴⁷ había intervenido sobre la totalidad de *Los Caprichos*⁴⁸, titulando la serie: *De Goya “Los Caprichos”*, y según declaró el artista (s.f): “fue un experimento artístico el cual expuso las supersticiones tontas de la sociedad española del siglo XVIII”.

Según nos alejamos del origen, (pensemos que por esta serie Goya estuvo a punto de ser llamado por la Inquisición española), encontramos la denuncia ante las supersticiones de la época pasada y posteriormente la ridiculización en las mascaradas de los descuartizados, como un resorte de patrón de funcionamiento.

En otro acto (más de recreación que de apropiacionismo), sobre los grabados de Goya, hallamos la obra del artista Gottfried Helnwein⁴⁹, fig. 31. Este, expresó en una entrevista realizada por motivo de su homenaje: *Los desastres de la Guerra, en memoria de Francisco de Goya* (2007), su visión ante la posible existencia de la belleza en el terror:

¡Por supuesto! Los medios de comunicación hablan sin cesar de los desastres y el terror, pero eso sólo hace que la gente se deprima, apático a lo que queda, es una sensación

47. (España, 1904-1989).

48. Serie de 80 grabados caricaturescos sobre la nobleza y el clero, que fueron editados en 1799.

49. (Austria, 1948).



Fig. 30. Dalí, Salvador (1977). *Los Caprichos* 26. *Una carretilla de carne sangrante*. Serie De Goya “*Los Caprichos*”.



Fig. 31. Gottfried, Helnwein (2007). De la serie *Los desastres de la Guerra, en memoria de Francisco de Goya*. Técnica mixta. Fragmento de obra.

de impotencia, de estar expuesto. Dado que el arte es la única manera de tratar con él, que trasciende el horror. ... Goya había hecho un esfuerzo para retratar los horrores de la guerra de forma tan dramática como sea posible. Pero se ha convertido en hermosas hojas. Incluso desde una imagen que es sólo la muerte y la locura, que se sientan inspirados, enaltecidos. La inevitabilidad de terror se ve atenuada por el arte... (Helnwein, G., 2009).

En un sentido más abstracto, la artista Kiki Smith⁵⁰ en *Untitled* (1988), presentó fragmentos corporales, que desde la despersonalización nos recuerdan los restos colgantes de los mataderos, aunque en esta ocasión, fig. 32, los restos colgaban directamente de la pared. En su falta de volumen estas piezas recordaban a los despellejados, que debido al tipo de material con el que la artista trabajó: papel gampi⁵¹, los restos parecían porosos, pareciendo que expelían sangre a través de esa envoltura o piel vegetal.

Otros artistas, han representado cuerpos decapitados, desmembrados y fluidificados, pero se entiende que no de forma tan resonante como los de Marc Quinn⁵², que en *No Visible Means of Escape* (1996), nos adentró en el territorio del cuerpo desprendido. Observamos en la fig.



Fig. 32. Smith, Kiki (1988). *Untitled*. Colección Art Institute Chicago.



Fig. 33. Quinn, Marc (1996). *No Visible Means of Escape*.

50. (Alemania, 1954).

51. Utilizado en la restauración, translucido y la savia es tóxica por lo que no es atacado por los insectos.

52. (Inglaterra, 1964).

33, el cuerpo rojo colgando, en cuyos retazos *cefíricos* y deslavazados (precisamente su propio cuerpo que sirvió de molde), podemos sentir como la gravedad va rasgando poco a poco el cuerpo hasta el último fragmento sólido: la cabeza. Esta y otras piezas de aquella exposición de 1998⁵³, implicaban la alteración en los estados del cuerpo y por ende del “cuerpo del ego”. De tal forma fue así, que la pieza central realizada en hielo de forma lenta y gradual fue evaporándose hasta su total desaparición.

“Lo que uno conoce mejor y peor al mismo tiempo es precisamente a uno mismo... fundir el cuerpo, le da a uno la oportunidad de verse a si mismo” (PicassoMio, cita de Quinn, 2011). La pieza *Saline interna evolution* (1999), se vincula, en cierto sentido, a los grabados sobre la guerra de Goya, fig. 34, a través de la cabeza por tres veces decapitada del artista. En esta ocasión, la continuidad de las cabezas parecían terminaciones nerviosas que fluidificándose se extendían como sangre desde los tres colores básicos: azul, verde y rojo. En *The Etymology of Morphology* (1996), obra de cristal y planta, impresiona ver su rostro (en un autorretrato al límite de la forma), con clara alusión al líquido y al cuerpo *fractalizado*, fig. 35. El espectador puede verse reflejado en las gotas que represen-



Fig. 34. Quinn, Marc (1999). *Saline interna evolution*.



Fig. 35. Quinn, Marc (1996). *The Etymology of Morphology*. Glass and silver.

53. Esta pieza pertenece a una serie que se expuso en South London Gallery (1998).

tan el cuerpo fragmentado, el “yo”, el de Quinn, se ha licuado en densos y variables volúmenes mercuriales.

Otras obras nos vuelven (en un continuo) a llevar a los desastres de la guerra, a la sangre derramada, a la exhibición-denuncia de la violencia humana, ¡ya, sin cuerpos!. En *High Moon* (1991), fig. 36, de la artista Rebecca Horn⁵⁴, unos mecanismos motorizados accionan dos armas con “carga nacional” es un manifiesto claro en contra de la violencia, un río de sangre separa las dos posturas que enfrentadas disparan chorros de pintura roja. En sus instalaciones (de gran impacto visual), la artista trabaja con elementos básicos de la naturaleza, que se manifiestan, o bien como nuevos miembros o bien libres del cuerpo, a través de juegos y accionismos cinéticos.

En este encuentro con el rojo (sangre símbolo) apreciamos que, tanto dentro como fuera del arte, este recurso del color ha posibilitado visualizar de forma creíble, múltiples intentos figurativos que, de otra forma hubieran sido poco “naturales”. En el reconocimiento del propio fluido y con unos comienzos simbólicos (en lo que a la sangre se refiere), encontramos *Train* (1993) de la artista Kiki Smith, la artista recrea este fluido periódico a través de unos hilos de



Fig. 36. Horn, Rebecca (1991). *High Moon*. Nueva York.



Fig. 37. Smith, Kiki (1993). *Train*.

54. (Alemania, 1944).

cuentas de cristal rojas (a modo de rosario), que surgen de la figura blanca inmaculada, como si de una estatua griega o mejor dicho, como si de una estatua de sal petrificada se tratara, en una observación de soslayo del río hilado, de la vida río, posteriormente exhibiría cordones con bolas de cristal rojo para las venas y azul para las arterias (1993-2000)⁵⁵.

En esta línea de representación, en principio simbólica, destacamos el trabajo de Isabel Sanz⁵⁶ en *Koinonía*, en cuya serie la artista materializó la sangre a través de una tela de color, fig. 39.

Color rojo, color de pasión, de fuerza y el color de la sangre menstrual de nosotras. Utilicé los tejidos de ese color, para evidenciar elementos imperceptibles a veces, como el movimiento del agua, el soplar del viento o el vacío de una grieta. Para remarcar fuerzas desafiantes a la gravedad como la verticalidad de un árbol. O para mimetizarme con las amapolas en un campo de flores. ¿No es un milagro que todas florezcan a la vez? Quizá eso sea Dios..., un acto de abrazar la tierra, de fluir en el agua, de bailar con el viento.

... De sentirme uno con todo. *Koinonía* habla de la sensación de pertenencia al entor-

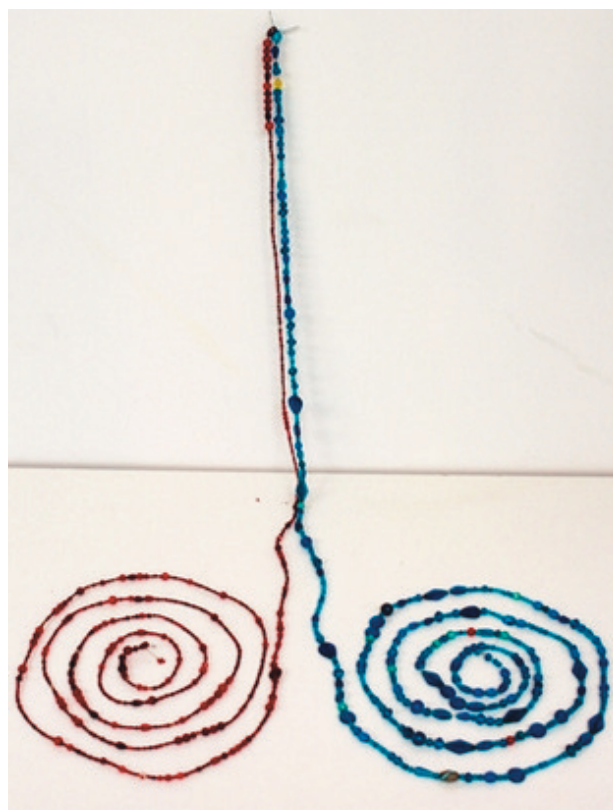


Fig. 38. Smith, Kiki (1993). *Veins and Arteries*.



Fig. 39. Sanz, Isa (2011). *Canal*. De la serie *koinonía*. Fragmento de imagen.

55. Pieza en: <http://www.barbarakrowgallery.com/kiki-smith>

56. (España, 1973).

no que habito (Sanz, I., 2011).

En otras ocasiones, Sanz ha trabajado directamente con la sangre menstrual, como se puede ver en *Sangro pero no muero* (2007-2009), de cuya serie es la fotografía *Soy tú* (2007), fig. 40.

Provengo, del útero universal sangro
pero no muero

Y en un infinito ciclo de vida-muerte-vida
da sangro pero no muero

Resurjo sangro pero no muero

El fluido es la llave de la morada oscura
sangro pero no muero

Donde se gesta, la mutación

(Sanz, I., 2009)

El cuerpo menstruante y sus exteriorizaciones, se han ido exponiendo reiteradamente en las últimas décadas del siglo xx, continuando, en lo que llevamos de siglo, con documentos fotográficos, *performances* y con la sangre (menstrual o no), como elemento gráfico, por ejemplo en pinturas en lo que se ha dado por llamar *Menstrual Art*. Ese mostrar, entendemos, no deja de ser una pulsión de reconocimiento y conexión con la naturaleza, así como de integración de los procesos naturales dentro de la lectura social, en un intento de extraer la sangre menstrual de la larga lista de tabúes existentes. Artistas innovadoras en el uso de la sangre menstrual han



Fig. 40. Sanz Isa (2007). *Soy tú*. Fragmento de imagen.



Fig. 41. Pena, Ana Elena (1999). *Mi primera menstruación*. Fotografía de Domingo, Samuel.

sido: Carolee Schneemann y Vanessa Tiegs⁵⁷. Esta doble motivación ante la exposición de la sangre, parece ser la base de la serie de 88 pinturas *Menstrala* (2003) de Tiegs. La palabra *menstrala*, creada y acuñada por Tiegs, define la actuación con su propia sangre como la forma de “crear una imagen positiva de la menstruación”. Tiegs (2003) explica como: “... vivimos en un universo de ciclos incontables. Nuestras vidas consisten en ciclos dentro de otros. Y las mujeres experimentan un ciclo de renovación que parece corresponder a las revoluciones de la luna alrededor de la tierra”. *Menstrala* ha tenido bastante repercusión mediática, apareciendo en distintas revistas de todo el mundo, siendo expuestas en distintas galerías y visionada en cinco producciones cinematográficas, hasta la actualidad. La última aparición de esta serie fue en *The Moon Inside You* (2009) de Diana Fabiánová⁵⁸, cuyo estreno se llevó a cabo en el 62º Festival Internacional de Cine de Locarno, dentro de la “Semaine de la Critique”, siendo proyectada en más de 100 festivales con gran aceptación. En 2013, Fabiánová filmó una versión de *The Moon Inside You* para las niñas *montlies*⁵⁹. Podemos decir de estas obras que “el medio es el mensaje”⁶⁰.

57. (Estados Unidos).

58. (Eslovenia).

59. Lunitas.

60. Marshall McLuhan...<http://www.todo-es-muy-raro>.



Fig. 42. Tiegs, Vanessa (2003). *Galaxy Crossing*. De la serie *Menstrala*. Fragmento de imagen.



Fig. 43. Fabiánová, Diana (2009). *The Moon Inside You*.

Otra muestra de trabajos con sangre menstrual llegó al público en general, creando una respuesta separatista: de aceptación o rechazo declarado, de la mano de la artista Emma Arvida Byström⁶¹ con su serie *There Will be Blood* (2012). La artista argumentó su deseo de mostrar: “..., a mujeres en sus actividades cotidianas, durante su menstruación, en situaciones que generalmente tratamos de evitar, pero que deberían ser vistas con naturalidad” (Byström, 2013).

En un intento, no sólo de aceptación como hemos visto en los trabajos de Sanz o Byström, sino de mostrar el símil o la desambiguación existente entre los labios (boca) y los otros labios (vaginales), entre la sangre menstrual y los maquillajes labiales, surge la serie compuesta de 12 fotografías titulada *Red is the colour* (2009), fig. 45, de Berthon-Moine⁶², con una puesta claramente formal (que a nuestro entender muestra influencias claras de Judy Chicago y Sarah Lucas).

Desde una visión de registro de la memoria, refiere la artista chilena Carina Úbeda, que guardó su sangre menstrual durante un período de cinco años para gestar su exposición *Paños* (2013). En los paños de tela, con restos de san-



Fig. 44. Byström, Emma Arvida (2012). De la serie *There Will be Blood*.



Fig. 45. Berthon-Moine, Ingrid (2009). De la serie *Red is the colour*.

gre, escribió frases cortas como un acto de inhibición del pudor, cada paño fue enmarcado en un bastidor circular que colgaba del techo, compartiendo ese espacio con manzanas en estado de desecación, lo que nos recuerda otras escrituras en sudarios de sangre, desde lo íntimo en el caso de Úbeda a la denuncias de Teresa Margolles, (que veremos en otro apartado). Finalmente, y en la línea de la más pura apropiación, topamos con el trabajo de Abel Azcona⁶³, con la *performance My body my rules* (2013). El artista se paseó por las calles con ropa íntima femenina y cubierto con la sangre menstrual donada por 10 mujeres.

Para concluir este apartado, distintos acercamientos a la sangre, que han ido desde el simbólico rojo a la sangre sin herida: la menstrual, se han visto en este aparente juego del auto reconocimiento, que parece dotar al cuerpo de un sentido, que de forma gradual nos introduce en la conciencia de la exteriorización del lenguaje interno (que este mantiene a través de sus fluidos), ya sean enlazados como nervios colgantes en formas de estructuras arbóreas, ya sea a través de la fluidificación total en las gotas mercuriales cristalizadas, hasta llegar como veremos más adelante, a la sangre incorpore como protagonista.

63. (España, 1988).

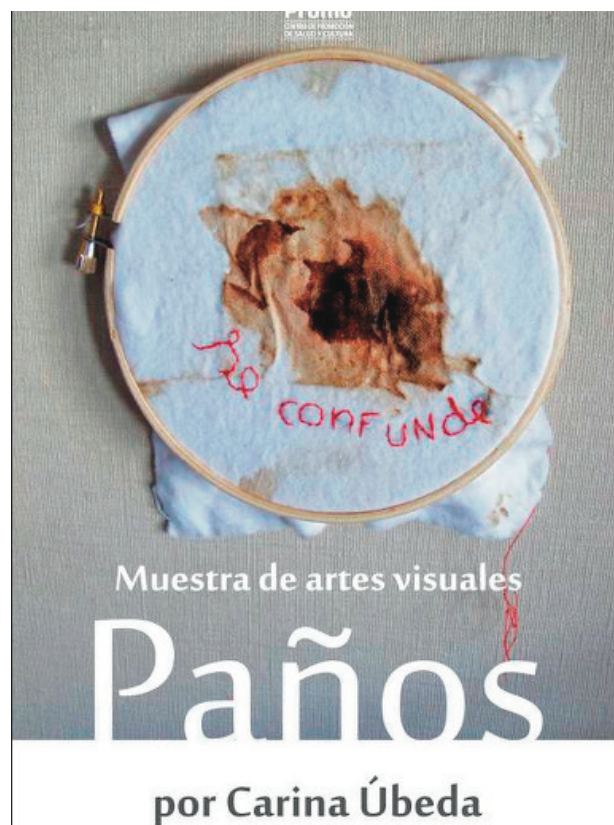


Fig. 46. Úbeda, Carina (2013). *Cartel publicitario de la muestra Paños*. Fragmento de imagen.



Fig. 47. Azcona, Abel (2013). *My body my rules*. Fragmento de imagen.

3.2.3. El contenido sobreentendido

En nuestro conocimiento del cuerpo como maquinaria nos encontramos con mecanismos y procesos obviados, sobreentendidos o no conscientes, dentro de los distintos procesos de nutrición, destilación y excreción por los que discurren nuestros contenedores o cuerpos. Esta inconsciencia nos aleja de “otros” procesos no entendidos como naturales en nuestro organismo⁶⁴. Como ejemplos rudimentarios dentro de los “otros” procesos, hallamos la nutrición a través de la energía solar y en los procesos de destilación y nueva nutrición: la energía *pránica*. Estos modelos de alimentación se dan a partir de procesos depurativos que, a veces son entendidos como sacrificios a veces como liberación “temporal”.

Sabemos que la nutrición autótrofa (Biol., se dice de un organismo capaz de elaborar su propia materia orgánica a partir de sustancias inorgánicas), es lo contrario de lo que parece ser nuestra naturaleza, de condición nutricional heterótrofa, los que viven con esa característica son llamados autótrofos o autotróficos. Se cree que con el conocimiento ancestral, por ejemplo del *Bi Gun*⁶⁵, se alcanza esta condición autotró-

64. No vamos a entrar en la descripción de dichos procesos, ya que por un lado carecemos de la visión y consciencia de las posibilidades del cuerpo y por otro depende de cada cual el grado de consciencia que alcance sobre las posibilidades funcionales del cuerpo.

65. <http://www.tianaiqigong.org/>

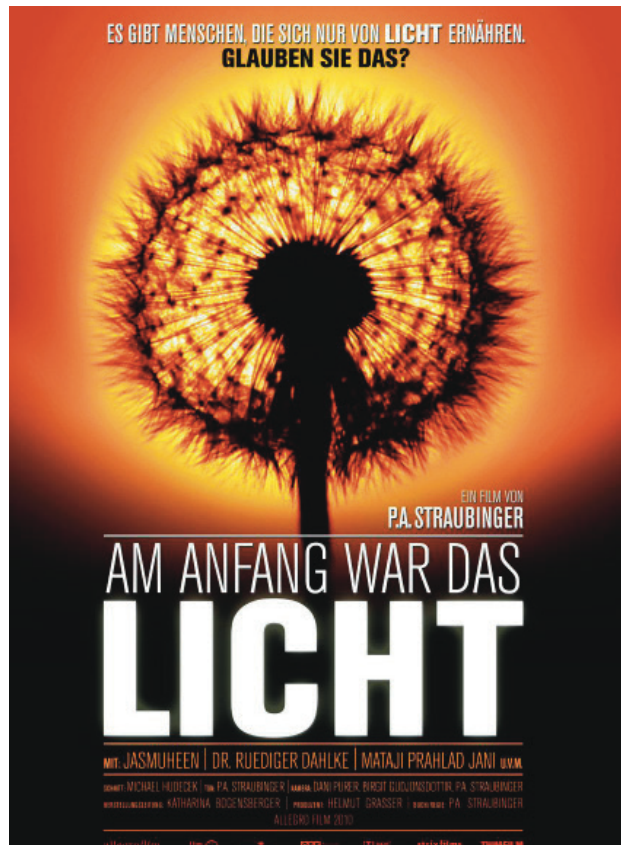


Fig. 48. Straubinger, P.A. (2010). *Vivir de la luz*. Carátula del documental en el mismo se entrevista entre otros a Ellen Greve (Jasmuheen).



Fig. 49. Truviano, Víctor (2011). Este afirma alimentarse de la energía pránica, sin alimento ni bebida.

fica, que por otra parte es tenida en esta filosofía simplemente como un efecto secundario de la maestría de sus técnicas.

En otra suerte de conocimientos y vivencias, encontramos personajes como Prahlad Jani⁶⁶, fig. 50, conocido por Mataji y seguidor de la diosa Amba, que a sus 86 años asegura no haber comido ni bebido desde que se le aparecieron tres deidades a la edad de 11 años, y le afirmaron que no tendría que volver a preocuparse por la ingesta de alimentos. En el año 2003 fue evaluado en el sanatorio (DIPAS)⁶⁷ en India, la evaluación se repitió en 2010, los resultados no han sido publicados ni dados a revistas científicas, pero parecen confirmar su in-necesidad de comer, beber, o excretar, durante el tiempo que duró el aislamiento.

La alimentación autotrófica a través de la alimentación solar, fue estudiada y desarrollada en el mundo occidental por el oftalmólogo William O. Bates⁶⁸, expulsado de la Asociación Norteamericana de Optometristas por defender los beneficios del Sol para la agudeza visual. Bates creó un método homónimo: *Método Bates* (1920), como curiosidad, apuntamos que uno de sus seguidores fue el escritor Aldous Huxley. Otro caso de alimentación solar que es bastan-

66. (India, 1929).

67. Defence Institute of Physiology & Allied Science, perteneciente al Ministerio de Defensa de la India.

68. (Estados Unidos, 1860-1931).



Fig. 50. Jani, Prahlad o Mataji (2011).

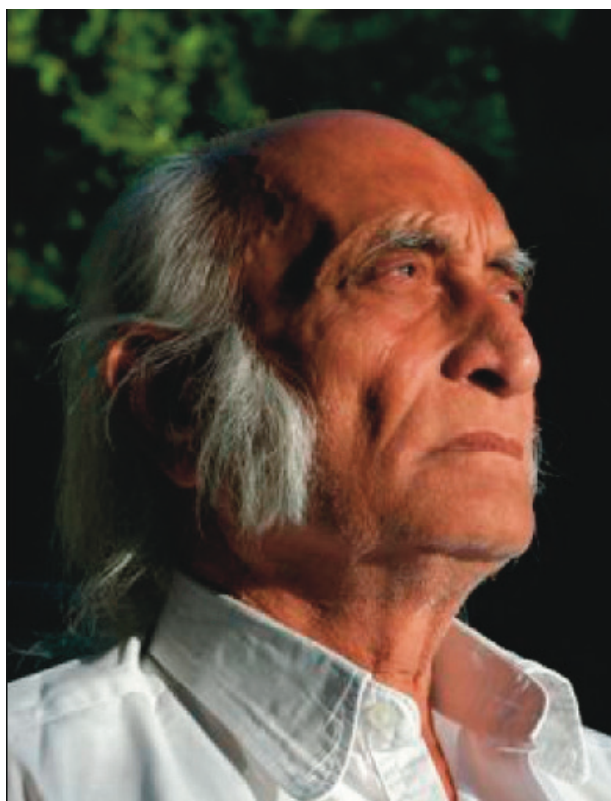


Fig. 51. Ratan Manek, Hira (s.f.). Su página es <http://solarhealing.com/about/>

te conocido en la actualidad, es el de Hira Ratan Manek⁶⁹, que viaja por el mundo e imparte charlas gratuitas sobre la técnica y filosofía del *Sungazing*, y que desde 1995 dice vivir del Sol y del agua⁷⁰.

Haciendo un inciso en la exposición de estas técnicas, se cree que al menos cuatro personas: Timo Degen (1997) a los 31 años, Lani Morris (1998) a los 53 años, Verity Linn (1999) a los 49 años, Anna Gut (2012) a los 50 años, murieron por prácticas relacionadas con la alimentación autótrofa, en los últimos 20 años⁷¹.

Continuando con la inedia (del latín in “no” y edo “comer”), y teniendo como único alimento el “aire”, surge el *respiracionismo*, gracias a ciertas técnicas respiratorias. Este, ha sido el protagonista de *Vivir de la luz* (2010) de P. A. Straubinger, documental extendido en los círculos de consciencia del cuerpo. Una de las fuentes de las que parte y se nutre este documento es la “gurú” Ellen Greve⁷², conocida por Jasmuheen⁷³ y autora de varios libros sobre esta temática, siendo el más conocido *Vivir en la luz* (1986). En un documento en vivo con seguimiento médico que realizaron a Greve en 1998, los responsables tuvieron que suspender

69. (India, 1937).

70. Tuvimos la oportunidad de asistir a una charla que dio en España en el 2009.

71. <http://es.wikipedia.org/wiki/Inedia>

72. (Australia, 1957).

73. <http://www.jasmuheen.com>

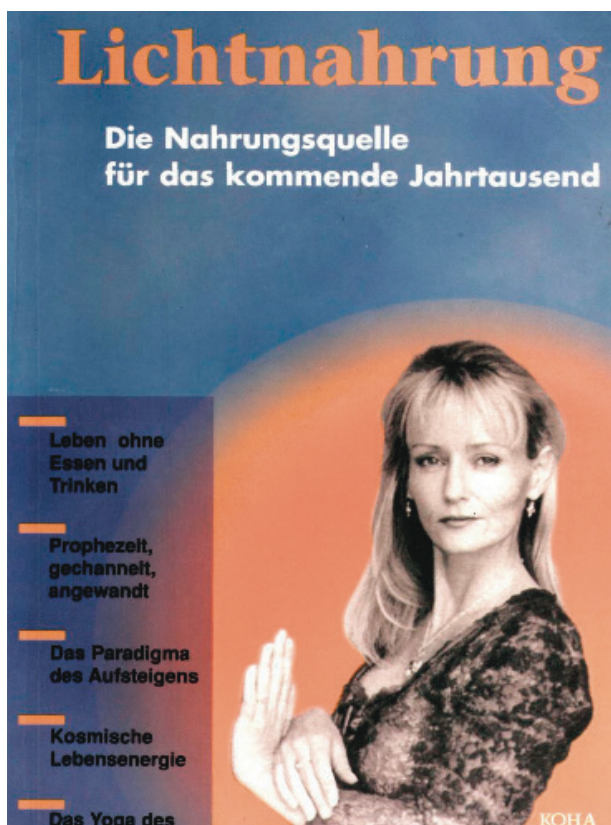


Fig. 52. Jasmuheen (1997-2006). Portada del libro que la hizo famosa. Ed. Koha-Verlag.



Fig. 53. (2013). Naveena Shine.

la grabación al empeorar su salud peligrosamente. Otros experimentos se han llevado a cabo voluntariamente, el más reciente (que sepamos) y desde su propio canal de *youtube* *Living On light*, fue el de Naveena Shine en 2013, sobreviviendo con la sola ingesta de agua y té durante los 44-47 días que duró el experimento, en ese tiempo perdió 10 kgr. de peso corporal. En la actualidad, se cree que el *respiracionismo* es practicado, a corto o largo plazo (según datos de *Medicina naturista*, 2012), por unas 30.000 personas en el mundo.

A través del conocimiento del cuerpo, mediante actos de introspección que nos adentran en otras visiones del cuerpo que se generan en la extrospección de sus usos, concluimos esta introducción.

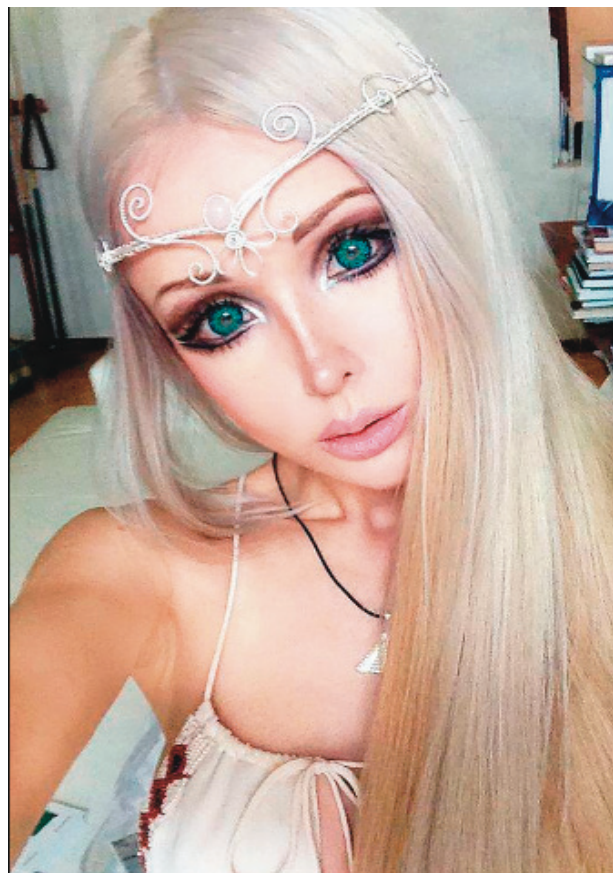


Fig. 54. (2014). Valeria Lukyanova (la modelo y actriz ha publicado que es seguidora de la dieta respiracionista).

3.2.4. El marco relacionante o límite. Del cuerpo a la identidad

En todos los espacios que delimitan y relacionan: el contorno, el dintorno y el entorno, existe una fauna de pensamientos y acciones, una maleza donde, como escribió Tutuola⁷⁴, se esconden los fantasmas. Ese espacio (pensamos), forma tal vez un *egregor*, entendido este como una coagulación o “mente colectiva de grupo”. Es ese el espacio usado por todos nosotros y que en el caso de los artistas, a veces corporeizan en su propio cuerpo, como espacio y como entorno relacionante, un ejemplo lo encontramos en el autorretrato de Guilles Barbier⁷⁵, *L’homme tranquille* (2013), fig. 55, perteneciente a su serie *Still people*, expresión que deriva de *still life* (naturaleza muerta), en esta obra “su” cuerpo (en este caso plastificado), va siendo absorbido progresivamente por la naturaleza que lo circunda y habita en él.

En estos espacios enunciados, ya sea en el acto de atravesarlos o en la interdistancia que surge entre ellos, nos encontramos con nuestra identidad que al mismo tiempo se desestabiliza al encuentro de esas otras realidades. Como es el caso de las distintas malezas (que nombrábamos) no conocidas, y que nos obligan a modificar nuestros criterios con los que juzgamos a los



Fig. 55. Barbier, Guilles (2013). *L’homme tranquille*.



Fig. 56. Burson, Nancy (1982). *First and Second Beauty Composites*. Superior: Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren, Marilyn Monroe, inferior: Jane Fonda, Jacqueline Bisset, Diane Keaton, Brooke Shields y Meryl Streep. (Díptico original en horizontal).

74. (Nigeria, 1920-1997).

75. (Pacífico Sur, 1965).

otros, al atravesar la maleza de los fantasmas y ser secuestrados, al vivir en otras vidas, en otras realidades y espacios, en el “cuerpo maleza”. Es, en este sentido (del conocimiento de los interespacios) en el que entendemos trabaja la artista Nancy Burson⁷⁶. Burson, es una comprometida antirracista y pacifista, cuyas conferencias han tenido una marcada dialéctica en ese sentido, es conocida además por trabajar con tecnología *morphing*. De sus primeros trabajos, a través de la unión de varios rostros, es la serie *First and Second Beauty Composites* (1982), creada con un software de solapamiento de imágenes.

La artista, inventó una máquina cuyos resultados, tanto didácticos como artísticos, fueron ampliamente conocidos, la máquina fue llamada *The Human Race Machine* (2000). El software permite a las personas verse de otra raza. Declaró la artista que dicha máquina: “fue concebida como una herramienta interactiva para la resolución de problemas raciales de la humanidad” (Burson, s. f.). Esta máquina está basada en otros prototipos y patentes existentes (de la década de los 80), utilizados por los museos de ciencias y la policía para realizar retratos robot y modificaciones por la edad. El FBI, por ejemplo, utilizó su software de envejecimiento *Aging Machine* (patente de Burson, 1981).

76. (Estados Unidos, 1948).

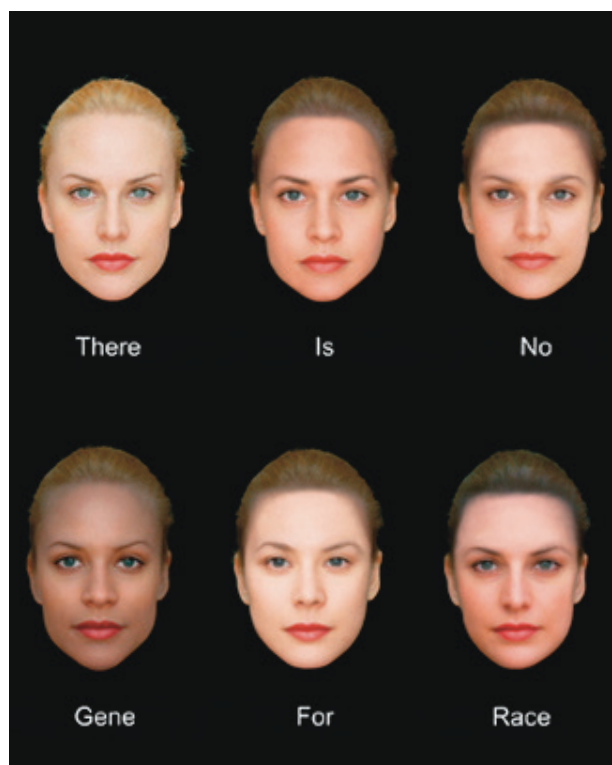


Fig. 57. Burson, Nancy (2000). *The Human Race Machine*. Original: panorámica de seis horizontal.



Fig. 58. Burson, Nancy (1989). *Untitled*. De la serie *Alien eyes*.

Tanto en *The Human Race Machine* como en las series *Big brother* (serie sobre personajes políticos) o *Alien eyes, He/She* (serie sobre los tópicos de identidad), la artista trabajó con imágenes creadas a través de la modificación, sobre una misma persona como en *He/She* (1997-98) o como en la serie *Big brother* (1983) o la serie *Alien eyes* (1989), formadas a través de varios individuos, fig. 58.

Dentro de sus últimos ensayos conceptuales sobre la identidad está *TogetherAllOne*, (distintas personas fotografían un motivo), proyecto que está en proceso en la actualidad⁷⁷, así como *Vibhuti* (2005). “En esta serie fotografió ceniza sanadora sagrada, que es conocida por caer de las manos de los avatares de la India como el Sathya Sai Baba” (Clamp, 2003).

Sobre su trabajo, la artista sostiene: “... No me importa lo que la gente piense de mi trabajo. La clave para mí es exponerles la idea de que pueden ver de una manera diferente. Eso es lo que me interesa ahora y lo que me ha interesado siempre. Me trae sin cuidado que la gente lo defina como arte” (Vozmediano, cita de Burson, 2003).

Muchas variables se han ido dando en los usos del cuerpo, entendemos que es en el acto del auto reconocimiento cuando el *álter ego* se



Fig. 59. Burson, Nancy (2003). *One* (Jesús, Mahoma, Buda). *God/Goddess* (María, Isis, Quan Yin, Jesús, Mahoma, Buda). *Goddess* (María, Isis, Quan Yin). Original tríptico horizontal.

77. En <http://togetherallone-lovephotos.tumblr.com/>

despliega, en el estudio del “otro yo” con el que convivimos, por lo que en estas búsquedas de auto reconocimiento a través del estudio de los límites auto impuestos, los artistas se dotan y nos dotan de una gradual conciencia de la exteriorización del lenguaje (interno y propio) que mantiene el cuerpo con sus afloramientos, tanto en aquellos territorios externos comunes como en los territorios no físicos.

3.3

Los fluidos corporales

Lista de los fluidos corporales

El líquido amniótico

El humor acuoso y el humor vítreo

Bilis

Suero sanguíneo

La leche materna

El líquido cefalorraquídeo

Cerumen

Quilo

El quimo

Endolinfa y perilinfa

Heces

Eyacuación femenina

El ácido gástrico

El jugo gástrico

Linfa

Moco

Líquido pericárdico

El líquido peritoneal

El líquido pleural

Pus

Reuma

Saliva

Sebo

Semen

Espujo

Sudar

El líquido sinovial

Lágrimas

Secreción vaginal

Vomitar

Orina

Los distintos fluidos corporales son mostrados desde el considerado arte abyecto, cuya noción como categoría estética fue postulada por la psicoanalista Julia Kristeva⁷⁸ en su libro *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980), basada a su vez en la obra *L'abjection et les formes misérables* (1970) de Georges Bataille, este autor describió la abyección como esa incapacidad de asumir el acto de exclusión de las cosas abyectas constituyentes del fundamento de la existencia colectiva, por contra, para Kristeva la abyección es entendida como un proceso de separación necesario para la formación de la identidad.

Bataille refiriéndose a la experiencia de la abyección describió minuciosamente, en *Las lágrimas de Eros* (1961), una serie fotográfica en la cuál se mostraba la tortura *Leng T'ché* (muerte de los cien cortes), practicada al siervo (Fu-zhu-li, pseudo) en 1905, y que en formas de postales se publicaron en 1912.

“En la violencia de esta imagen, existe una capacidad infinita para la reversión. A través de ésta violencia, incluso hoy no puedo imaginar una forma más loca, más sorprendente. Estaba tan aturdido que llegué al éxtasis. ...” (Bataille, 1961). Este autor escribió, atendió a la visión del dolor y el éxtasis:

78. (Bulgaria, 1941).



Fig. 60. Kristeva, Julia (2014).

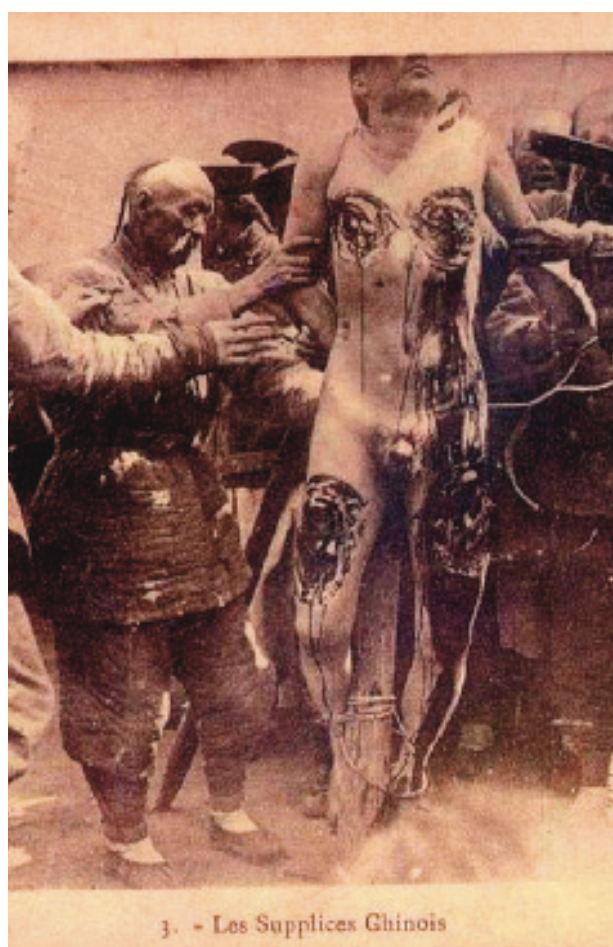


Fig. 61. (1905). Fragmento de postal n° 3 de la *Muerte de los cien cortes de Fu-zhu-li*.

Mi propósito es ilustrar una conexión fundamental entre el éxtasis religioso y el erotismo, y, en particular, el sadismo. Desde el más atroz a los más elevados. ... Lo que de repente vi, y lo que me atrapó en la angustia, pero que al mismo tiempo me libró de ella, era la identidad de estos contrarios perfectos, éxtasis divino y su opuesto, horror extremo. (Bataille, 1961)

Otra estudiosa sobre este arte, Van Mechelen⁷⁹, que ha estudiado e impartido enseñanzas facultadas y seminarios sobre *La estética de lo feo* (Rosenkranz), el *Sin Forma* (Bataille) y *Lo abyecto* (Kristeva), refiere como:

La abyección..., describe la expulsión de lo considerado abyecto como una condición necesaria para la formación sexual, psicológica y social de la identidad. ... Kristeva distingue tres categorías de cosas que, según las circunstancias socio-culturales, se consideran abyectas: comida/residuos (oral), desechos corporales (anal), y signos de la diferencia sexual (genital). ... Kristeva piensa que lo abyecto, en forma sublimada, es parte de arte, literatura, rituales religiosos y aquellas formas de comportamiento sexual que la sociedad tiende a rechazar. (Van Mechelen, 1999)

Una larga lista de prototipos de lo abyecto

79. (Países Bajos, 1953).

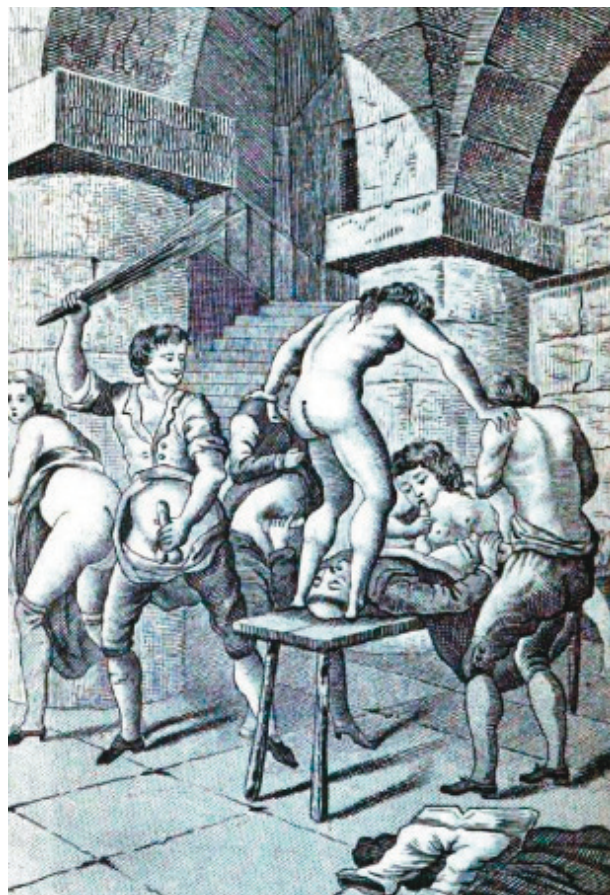


Fig. 62. (1979). Ilustración para *Justine ou les Malheurs de la vertu*.



Fig. 63. Lotar, Eli (1929). Fotografía perteneciente a la serie *Aux Abattoirs de la Villette*. Fragmento de imagen.

figuran en nuestro arsenal colectivo, situaciones, personas y múltiples estados. En la sociedad y en la salud pública, la abyección cohabita con nosotros tanto por los biofluidos como por las acciones y prácticas básicas que los implican (potencialmente sucias y en procesos de extracción, ya desde el propio hacedor). Estas actividades corporales son vistas e interpretadas en muchas ocasiones como potenciales vectores de enfermedades infecciosas.

Llevados al terreno de la imagen fílmica, desde los comienzos de los 50 se va gestando la entendida imagen abyecta, a partir de imágenes puntuales de erotismo y muerte, fue considerada icónica la filmada por Pontecorvo, en *Kapò* (1959), de la mujer autosacrificada por el engaño, fig. 64. Antecede figuras históricas como la de Salomé, fig. 65, que solo mediante la muerte pudo atrapar el beso o la *perraultsiana* figura de Barba Azul. La exposición extrema de la carne y los fluidos propios del cuerpo son, en la actualidad, las declaradas argumentaciones del “cine gore”⁸⁰ y el “cine splatter” en su base.

En el arte, los fluidos corporales han sido y son considerados con distintos grados (dentro del binomio gusto-disgusto), dependiendo de la sociedad o cultura del momento. Los artistas han lidiado con ese binomio desde tiempos pre-

80. Cine carne o cine sangre. Splatter (salpicadura).



Fig. 64. Pontecorvo, Gillo (1959). Fotograma extraído del largometraje *kapò*. Imagen fílmica representación de la abyección a través del erotismo y la muerte.



Fig. 65. Denoke, Ángela (2012). Richard Strauss, dirección de David Mc Vicar's. *Ópera Salome*. Salomé como representación de la mujer abyecta, siendo el beso en la muerte la única unión posible.

téritos desde las primeras exhibiciones de fluidos reales (en los años sesenta), pasando por controvertidas exposiciones, por poner dos ejemplos de continuación (años 90): los *Precious liquids* (1992) de Louise Bourgeois⁸¹ (realizados con secreciones corporales), hasta las obras de los *performers* que sangran en sus autoflagelaciones públicas, como en la repudiada performance *4 Scenes in a Harsh Life*⁸² (1993), de Ron Athey⁸³. El artista (seropositivo) produjo por su estado el pánico a los asistentes a la performance, ya que creyeron estar expuestos a su sangre.

El arte *hiperfigurativo* o hiperrealista nos ha legado un sinfín de obras abyectas, muestras de este tipo se manifiestan en *The Slaughtered Ox* de Rembrandt (1643-1655) o la próxima en el tiempo *Flesh Painting (On Atomic Equivalence)* de Marc Quinn (2014). En este continuo aparece la “carnalización” del objeto, una abyección sólo factible en la creación de los imposibles, lo que podemos ver en *Visual temperature* (2008), fig. 67, escultura en forma de sillón intestinado del artista Cao Hui⁸⁴.

Algunos fluidos (fuera de su fisiología), pertenecen al dominio emocional: la saliva, las lágrimas, la orina y la leche materna son claros ejemplos de los distintos usos culturales. En el



Fig. 66. Mapplethorpe, Robert (1982). *Louise Bourgeois* con la escultura *Fillette* (niña).

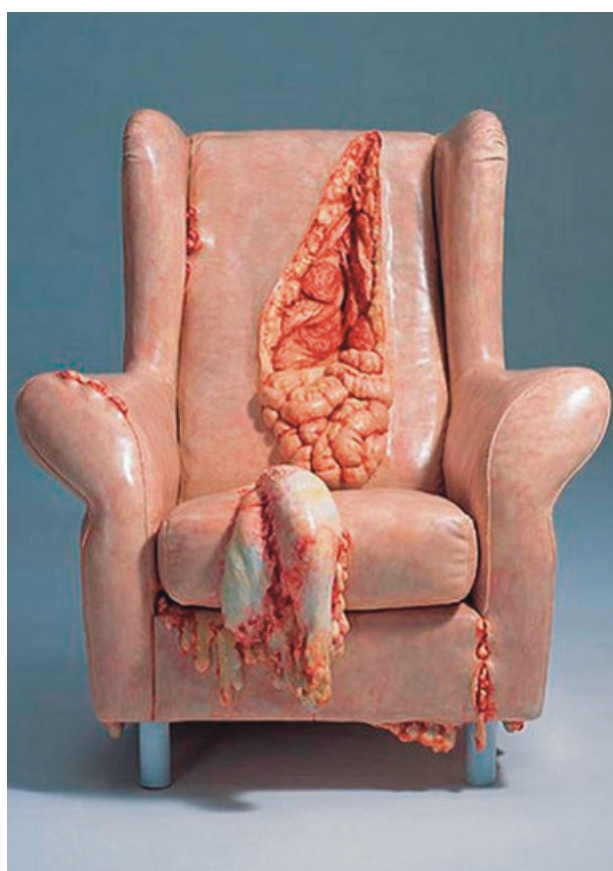


Fig. 67. Hui, Cao (2008). *Visual temperature*.

81. (Francia, 1911-2010).

82. Cuatro escenas de una vida dura.

83. (Estados Unidos, 1961).

84. (China, 1968).

caso de la saliva, su uso externo al cuerpo tiene múltiples finalidades: de aseo, en la lamida (a imitación de los felinos), o como alivio (heridas y escozores), socialmente como marcaje en el espacio de las disputas, en los juegos de niños, en los acuerdos de palabra, o en el acto de escupir como símil de ensuciar o rechazar, que en ocasiones se desvela en actos de juegos eróticos, como podemos ver en la fotografía que Halsman⁸⁵ tomó de Marilyn, fig. 68 o en la imperante imagen de Berquet, fig. 69.

Otro fluido corporal, en este caso el destilado corporal, ha sido usado con finalidades tales como lavar o sanar las heridas. De forma interna, la orina se ha utilizado para tratamientos de auto-inmunodeficiencia, o en terapias de orina (orinoterapia) como material de reconocimiento, son conocidas en España las terapias basadas en la orina del Dr. Eduardo Alfonso⁸⁶. La orina además ha sido utilizada como delimitadora en los territorios (a semejanza de los animales), aunque su finalidad más sugerente la encontramos en la parafilia enfocada a la micción: la urolagnia desarrollada al undinismo con la “lluvia dorada”, o a la urofagia “ingesta amarilla”, en este punto podemos citar la acción de Otto Mühl, y Günter Brus, *Pissaction* (1969), aunque esta se llevó a cabo desde el campo del poder

85. (Letonia, 1906-1979).

86. (España 1894-1991).



Fig. 68. Halsman, Philippe (1952). Marilyn Monroe escupiendo agua.



Fig. 69. Berquet, Gilles (1990). Sin título.

(entendido como lugar de batalla), más que desde el campo erótico. En las innovaciones sobre la orina hallamos la orina sintética⁸⁷, usada para “salir al paso” de algún test “comprometido”, cuyo *kit* incluye una bolsa calentadora.

En algunas culturas, la saliva, la sangre, en ocasiones la leche materna y el semen, se han empleado en ritos de hermanamiento, también en casos de parafilia la leche materna asociada a la lactancia adulta, igualmente con fines lucrativos es usada como base para cremas embellecedoras. En el arte, la leche materna ha sido recreada como arquetipo alimentario y como lactancia mística, en ocasiones desde las visiones surrealistas o como en el caso del artista Takashi Murakami⁸⁸, desde su presupuesto *superflat* en *Hiropon* (1997) como comba láctea, símil (entendemos) de la vía láctea, fig. 70. El artista Lachapelle también la ha recreado jocosamente en su fotografía *Milk maidens* (1996), fig. 71.

La *amrita*⁸⁹ y el semen encontramos que son los fluidos más utilizados fuera de su corporeidad, dejando a un lado la sangre que por su poder proteico ha sido ingerida desde los tiempos más remotos. Otros usos del semen se han

87. Página de venta <http://www.quickfixurine.com/>

88. (Japón 1962).

89. Extrañamente no se encuentra recogida esta palabra en la RAE. En sánscrito significa sin muerte. Mitológicamente el néctar de los dioses, fisiológicamente la eyaculación femenina.



Fig. 70. Murakami, Takashi (1997). *Hiropon*.



Fig. 71. Lachapelle, David (1996). *Milk maidens*. Fragmento de imagen.

dado, por ejemplo en la creencia sobre sus capacidades de energizar y embellecer la piel, este es el criterio en el que se basan para la fabricación de ungüentos “embellecedores”. Como ofrendas, el semen y la *amrita* han sido ritualizados, por ejemplo en los rituales dedicados a Sakti, Dionisos o Baco entre otros, finalmente los llamamos en la base de los aquelarres.

Otra de nuestras excreciones, la heces, han sido rehusadas en incontables ocasiones para hacer adobe y/o compost, en ocasiones ha sido el elemento marcador de espacios rituales. Curiosamente y dentro de los últimos avances científicos sobre nutrición y reciclado de residuos, surgió en 2011 la siguiente noticia sobre la investigación de Mitsuyuki Ikeda (Okayama):

..., el centro de valoración ambiental desde donde trabaja, ha descubierto que los excrementos humanos están llenos de proteínas, gracias a las bacterias que se desarrollan en él, así que ha extraído esas proteínas tan alimenticias, les ha añadido soja para darles sabor y colorante alimentario para darle aspecto de carne normal, y voila!!, una apetecible carne para hacer hamburguesas. De hecho ha bautizado su invento como *Shit Burger* (Hamburguesa de mierda). (Zimmer,L., 2011)

Los fluidos del cuerpo, como materia o como protagonista, son una tendencia en el arte



Fig. 72. Murakami, Takashi (1998). *My Lonesome Cowboy*.



Fig. 73. (2011). Mitsuyuki Ikeda con su invento Hamburguesa de mierda.

en los últimos 60 años. En definitiva, el cuerpo pasivo o en acción es un laboratorio donde se “filtran”, “fermentan” y “bullen” esas sustancias, cada una con su espacio propio en la representación. Desde el arte, una división se abre, desde los que parecen ignorar o repudiar los biofluidos, pasando por aquellos que median o exaltan los mismos en un afán de ruptura y/o afectación, desde la “peletería humana” de Costantino hasta los que como contrapunto revisio- nan desde el humor el exceso desde dentro del hacer, como es el caso de McCarthy que desde el humor y el ketchup criticó el exceso de san- gre, y desde la recreación aerostática la escato- logía y la inflación,

La visión de estos fluidos como protagonis- tas (vinculados o no al cuerpo), se unen o en- frentan a la cultura y a la religión, siempre desde lo sorprendente, exaltados más que nunca, estos ocupan un puesto destacado tanto en la expre- sión como en la representación artística. Algu- nos artistas, destacan por haber producido obras sobre los procesos fisiológicos de nutrición, in- gesta (deglución y asimilación) y expulsión de residuos, al fin obras cuyos protagonistas son los fluidos corporales asociados a estos proce- sos, destacamos las series de Andy Warhol sobre oxidaciones realizadas con orina, la polémica *Piss Christ* de Andrés Serrano, fotografía en la



Fig. 74. Costantino, Nicola (2000). *Pelota de fútbol de tetillas masculinas*.



Fig. 75. McCarthy, Paul (2013). *Complex Pile*. La escul- tura es parte de la *M + Móvil: INFLACIÓN* exposición de arte público en el Distrito Cultural de West Kowloon en Hong Kong. La escatología humorista.

que se exhibe un crucifijo sumergido en la orina, los autorretratos de Marc Quinn realizados con su sangre, la serie *Piss Flores* de Helen Chadwick compuesta de piezas hechas por el vacío que surge al orinar en la nieve, las actuaciones de Lennie Lee⁹⁰ con vómitos, heces y sangre en 1990 o *Blood money* (2005), (trabajando desde lo que él define como “cultura impopular”), muchos de los cuadros de Chris Ofili, en los que usa el estiércol de elefante como material de construcción, la serie *The Naked Shit Pictures* de Gilbert & George, las acciones de Nitsch basadas en *Das Orgien Mysterien Theater*, (en las que utiliza todos los fluidos posibles: orina, heces y sangre, en sus rituales) y las actuaciones sangrías de Ron Athey o Franko B, por ejemplo.

En los extremos del uso de las materias corporales, algunos artistas han llegado a trabajar con su propia grasa corporal, como han sido las gasas quirúrgicas impregnadas de la artista Orlan, el jabón realizado por Nicola Costantino⁹¹ con su propia grasa corporal, expuesto en la instalación *Savons de corps* (2007), y tratado como si fuera un anuncio publicitario, con el eslogan “prends ton bain avec moi”, o la instalación con vídeo *Making Soap* (2013) del artista Orestes de la Paz⁹². Ese mismo año, en *These tears are*



Fig. 76. Lee, Lennie (2003). “In memoriam, Piss, shit, blood”.



Fig. 77. Costantino, Nicola (2007). *Savon de corps*.

90. (Sudáfrica, 1958).

91. (Argentina, 1964).

92. (Estados Unidos).

real (and so is this chocolate), el artista formó bolas de chocolate con sus propias lágrimas. La artista Rose-Lynn Fisher, ha trabajado también con sus lágrimas, y en sus capturas ha intentado encontrar el patrón geométrico o el registro de memoria, según la emoción que las había producido, sobre su serie *La Topografía de las Lágrimas* (2013) declaró: “las lagrimas son el medio de nuestra lengua más primitiva en momentos tan implacables como la muerte, tan básicos como el hambre y tan complejos como un rito de paso...”. En el caso de Yann Marussich el proceso que expuso en *Bleu Remix* (2007), fue su propia exudación⁹³, que en cierto sentido nos recuerda los “pictogramas” *azul klein* del artista Yves Klein.

Los fluidos y sus usos en el arte, muestran distintos procesos (en grados) de lo abyecto, lo que permite, según creemos, liberar parcelas de nuestro subconsciente en el enfrentamiento o choque, y por ende la creación de nuevos discursos de expresión conscientes ya separados de nuestro cuerpo, no así de nuestros fluidos.

93. “Grâce à ses mouvements invisibles, au regard et à sa transpiration bleue rendue visible, Yann Marussich parvient à intérioriser notre extérieur et à conscientiser notre inconscients” (Rochart. s.f.).

Traducción propia: Gracias a sus invisibles movimientos, a la mirada y a su transpiración visiblemente azul. Yann Marussich alcanza a interiorizar nuestro exterior y a concienciarnos de nuestro inconsciente.



Fig. 78. De la Paz, Orestes (2013). *these tears are real (and so is this chocolate)*. Imagen de vídeo.



Fig. 79. Meister, Isabelle (2009). *Archipel Bleu Remix*.

3.3.1. Los biofluidos y sus procesos

Dentro del recorrido por los fluidos, comenzamos por la saliva como iniciador de la primera fase del proceso digestivo. Uno de los pioneros del accionismo, John A.C. Latham⁹⁴ trabajó con el acto de salivar y rumiar la comida, en una fiesta que celebró y que nominó *Still and Chef*, propuso digerir el libro de Clement Greenberg *Arte y Cultura* (1966), fue arrancando hojas del libro y dándoselas a sus invitados para que las masticaran, estos escupieron el “bolo” alimenticio que, amasado por Latham, fue puesto a fermentar durante un año en su casa, posteriormente destilado y recogido en un recipiente de cristal, con la etiqueta de *Arte y Cultura*.

Otros artistas se han sumado a la masticación o ingesta ritual de alimentos (tanto reales, como no), es el caso del accionista Rudolf Schwarzkogler con su ingesta simbólica, fig. 81, o los casos de Ana Mendieta y Tania Bruguera, que al acto ritual sumaron un valor histórico y en ocasiones también mítico.

Tania Bruguera⁹⁵, en su acción *El peso de la culpa* (1997), ingirió (en el transcurso del ritual), parte de los órganos sexuales de un animal muerto y atado a ella. El sentido de esta *performance* se relacionaba, como articuló Muñoz (2003), con la historia de los pueblos indígenas

94. (Zambia, 1921-2006).

95. (Cuba, 1968).



Fig. 80. Latham, John (1966-69). *Art and Culture*. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

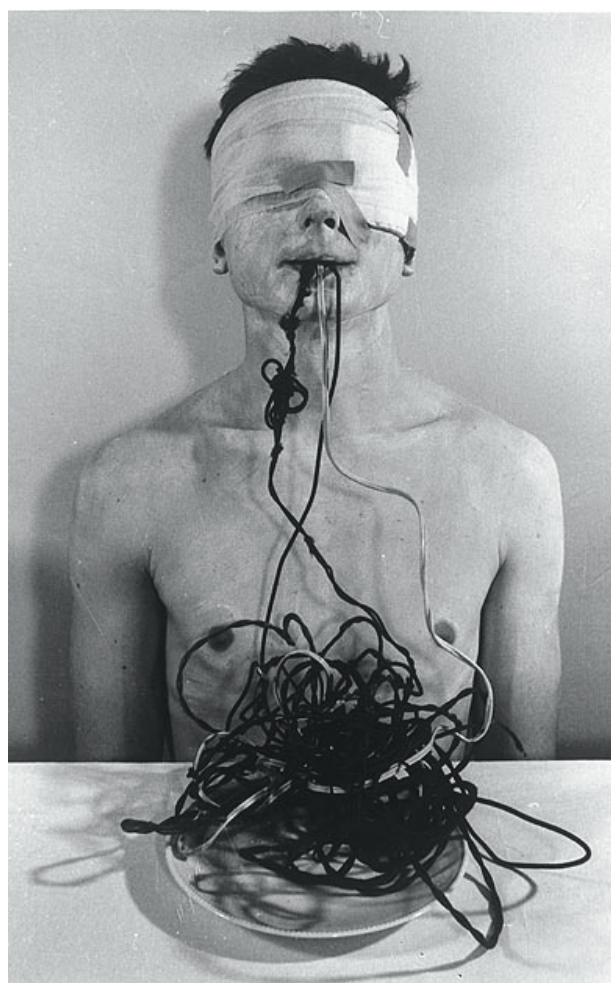


Fig. 81. Schwarzkogler, Rudolf (1965). *3rd Action*.

cubanos que prometieron comer tierra y nada más, en vez de ser los cautivos de los conquistadores españoles, la artista durante 45' estuvo comiendo tierra mezclada con agua y sal, en identificación con las lágrimas de estos indígenas.

Desde la ingesta y en la reflexiva exposición sobre las cantidades de comida que ingerimos diariamente, gestó el artista Stuart Brisley⁹⁶ su polémica acción *10 Days* (1973 y 1978). Brisley después de un periodo de ayuno que duró 10 días, se revolcó sobre una mesa llena de la comida (ya en estado de putrefacción) que debiera haber ingerido en esos días. En cierto “sentido” dando la vuelta a la propia digestión, que aquí parecía desarrollarse fuera de su estómago.

En el acto de exhibir los procesos de deglución fijándolos para una posterior “repetición”, hallamos *Corps étranger* (1994), de Mona Hatoum⁹⁷, instalación influenciada por el hacer de su maestro, Stuart Brisley. La artista, construyó un habitáculo cilíndrico dentro del cual el espectador se posicionaba sobre una proyección interna del cuerpo, como si navegase invirtiendo la realidad, haciendo visible lo invisible, en la fig. 84, podemos ver distintas grabaciones del interior del cuerpo. En otra instalación *Deep Throat* (garganta profunda) de 1996, Hatoum proyectó sobre un plato el “servicio” del interior del



Fig. 82. Bruguera, Tania (1997). *El peso de la culpa*.



Fig. 83. Brisley, Stuart (1973). *10 Days*.

96.(Inglaterra, 1933).

97. (Libano, 1952).

tracto digestivo. En estas dos instalaciones, podemos ver como el marco del continente refleja su contenido (a través del proceso digestivo), en nuevos cuerpos expositivos.

En nuestra sociedad, las manifestaciones de nuestros fluidos han sido entendidas, cuanto menos, como perturbaciones y, en ocasiones, como tabúes. El arte ha generado una ruptura clara, abriendo una grieta en rigor en estos tabúes, y ello hay que reconocérselo a los artistas extremos, entre los que destacan (en los orígenes de estas exteriorizaciones), los accionistas vieneses. Los cuales nos han mostrado que es en la secreción de nuestros propios fluidos o en la ausencia de ellos, como podemos evidenciar el cuerpo como materia mecánica que ingiere, y que puede ser ingerida, que expelle al fin volviendo a generar un ciclo sin aparente fin.

Los procesos de secreción, expulsión o micción tienen un papel propio en el arte, no debemos olvidar que la orina es un líquido destilado, y si bien es cierto que el orinar y el eyacular son funciones corporales próximas, sus placeres son muy distintos, y son estas realidades (aparentemente obvias) con sus diferencias y visionados, las expuestas en el arte, por ejemplo en *Pissing Against the Moon* (1558), de Pieter Bruegel el Viejo, en cuya base leemos: “Haga lo que haga, no me arrepiento, sigo orinando contra la luna”.



Fig. 84. Hatoum, Mona (1994). *Corps étranger*.



Fig. 85. Hatoum, Mona (1996). *Deep Throat*. Fragmento de imagen.

Rembrandt Harmenszoon van Rijn⁹⁸ por su parte dibujó la propia acción: a una mujer orinando y excretando furtivamente en el campo, en esta obra sin lema la mujer se intenta ocultar ante un posible observador. Esta versión de Rembrandt de ocultamiento y visión brusca, presurosa y “objetiva” del acto, difiere enormemente de *La mujer orinando* que pintara Pablo Picasso⁹⁹ en 1965. En esta pintura, la mujer se exhibe alegremente ante un posible observador, mostrando sus atributos femeninos en un dejarse llevar por el acto, fluyendo acorde con el fondo marino que envuelve la acción y lo conforma, a natura. No hay ocultación, no hay rechazo ni en el ver ni en el dejarse ver, Picasso (en este guiño a Rembrandt), parece actuar como un *voyeur* de su propio cuadro, disfrutando al observar a su amante expulsando sus fluidos. La mujer está de espaldas al mar, no así el observador, que se impregna de líquido: el de la orina y el del mar, ese que es portador de vida. En otra rememoración (o así nos parece), a la obra de Rembrandt, el artista Odd Nerdrum¹⁰⁰ partiendo de su estilo tenebrista, muestra a una mujer acucillada en el claro del bosque, defecando de espaldas al espectador, elevadas sus ropas y permitiendo ver su cuerpo más allá de



Fig. 86. Bruegel, Pieter (1558). *Pissing Against the Moon*. Musée Mayer van den Bergh. Amberes.



Fig. 87. Rembrandt (1631). *Mujer orinando y defecando*. Grabado.

98. (Holanda, 1606-1669).

99. (España, 1881-1973).

100. (Suecia, 1944).

lo necesario para la acción. El tratamiento distinto del ropaje en las tres obras mencionadas es muy significativo. En esta ocasión, la mujer no observa, no se guarda, simplemente se centra en el espacio.

En estos comienzos “abyectos” de la exhibición del cuerpo femenino excretando, hemos de incluir “los otros cuerpos”, como el urinario Fuente (1917) de Marcel Duchamp¹⁰¹, previendo aquellos futuros cuerpos que serán cosificados en tiempos, en los que las acciones (con actos de orinar y de usar esa orina), se harán realidad. En ese *ready made*, Duchamp mantenía la filosofía de que al elegir un objeto no había que dejarse impresionar por ningún tipo de deleite que influyera en la elección. Qué distante parece el pensamiento de Duchamp del de Picasso, de la expresión de la mujer orinando del segundo, y de la extraordinaria pieza *Étant donnés* (1946-1966) del primero. En esta instalación, el observador tiene que ver a través de dos pequeñas oquedades, fig. 469, el cuerpo sin individualidad reconocible fluyendo de espaldas al flujo de la cascada, manteniendo en “estado de estática humedad” al espectador.

En la pasión, en el deseo del amante se puede llegar al punto de desear ver todas las acciones físicas de la persona amada, en un inten-



Fig. 88. Picasso (1965). *Mujer orinando*.



Fig. 89. Nerdrum, Odd (1981). *Skumring/Twilight*.

101. (Francia, 1887-1968).

to de entrar en las profundidades de ese cuerpo deseado. El hombre, según algunas teorías de índole freudianas, (en ocasiones y sexológicamente hablando), necesitaría por instinto volver al seno materno, estar en contacto con el líquido amniótico, estar de nuevo en el refugio, en el compás de espera. En un largometraje del director Pedro Almodóvar¹⁰² titulado *Hable con ella* (2002), se desarrolla una escena en la que se narra la historia de *El hombre menguante*: cortometraje mudo en blanco y negro, que Almodóvar intercala en la historia principal. Este hace adopción del relato escrito por Richard Matheson¹⁰³, y de la película *El increíble hombre menguante* (1957) de Jack Arnold. En el cortometraje, el menguante en un acto de deseo y curiosidad extrema, acaba entrando en la cueva de su amante dormida, fig. 91.

En la búsqueda de los orígenes, en el deseo de encontrar la fuente primigenia, se registra, se hurga en todas las concavidades, se inspecciona todas las emanaciones del cuerpo, ya desde la simple necesidad, por ejemplo, de querer ser rociados con “lluvia dorada”, en cambio de roles o en deseos de que el líquido “sagrado” se cierna sobre el cuerpo, pero: ¿hasta que punto puede llegar esta necesidad? ... parece ser, que se puede llegar a querer comer el cuerpo de la



Fig. 90. Duchamp, Marcel (1946-66). *Étant donnés I°, la chute d'eau; 2°, le gaz d'éclairage*.



Fig. 91. Almodóvar, Pedro (2002). *Hable con ella*. Fotograma de la película.

102. (España, 1949).

103. (Estados Unidos, 1926-2013).

persona “extrañamente” amada, lo que supo novelar Antoinette Peské¹⁰⁴ en *La caja de huesos*. Otros canibalismos perviven en actos de guerra, lo que Salvador Dalí supo plasmar en *Canibalismo otoñal* (1936), en esta pintura expuso la Guerra Civil española como un acto caníbal.

En otros “canibalismos” y dentro del llamado arte extremo, el artista Zhu Yu¹⁰⁵ aprovechando un vacío legal existente sobre antropofagia, referencia discursos en los límites de lo moral y lo legal. En *Eating People*¹⁰⁶ (2000), llevó a cabo lo que aparentemente fue la ingesta de un feto humano, por este trabajo Yu fue investigado policialmente.

En algunos documentos se ha tomado por real la ingesta del artista, creemos que con cierto sentido lógico, debido a las conferencias explicativas dadas por el caníbal Iseei Sagawa de cómo se comió a Renée Hartevelt (1981), o las actuales ingestas de su exnovia por parte de Oberhansley (9-2014), para concluir y en ese mismo año (10-2014), el intento frustrado por parte de Volke, que descuartizó y cocinó a su novia antes de suicidarse.



Fig. 92. Dalí, Salvador (1936). *Canibalismo otoñal*. Fragmento de obra.



Fig. 93. Yu, Zhu (2000). *Eating People*. Fragmento de obra.

104. (Francia, 1904-1985).

105. (China, 1970).

106. Acción que realizó para el Festival de artes de Shanghai .

3.3.2. La presencia en el arte de los fluidos corporales

La presencia física de los biofluidos no se dio claramente en el arte hasta mediados del siglo pasado, siendo la orina el fluido más recurrente, integrándose en *performances* y acciones por medio de la recreación de fragmentos puntuales o momentos vitales. Una de las primeras referencias que encontramos fue la participación en el *Fluxfest Perpetuo* (22/08/1965) del artista James Riddle¹⁰⁷, que con una nota adjunta envuelta a un recipiente, fig. 94, explicó el contenido de orina del mismo.

Entre los usos de la orina, se ha tenido en cuenta incluso su sonoridad en las llamadas “obras de sonido”, es el caso de una de las primeras *performances* sonoras conocidas sobre el tema y llevada a cabo por Tom Marioni¹⁰⁸, *Pissing*¹⁰⁹ (1970), que consistió en actos de ingerir (cerveza durante una noche) y orinar sonoramente (en un cubo metálico). De esta *performance* inicial, ejecutada de espaldas al público, fig. 95, se pasó a orinar sobre el propio público en algunas acciones más radicales.

En un trabajo grupal que fue desde 1977 hasta 1978, Andrew Warhola conocido por Andy Warhol¹¹⁰ generó una serie de pinturas que

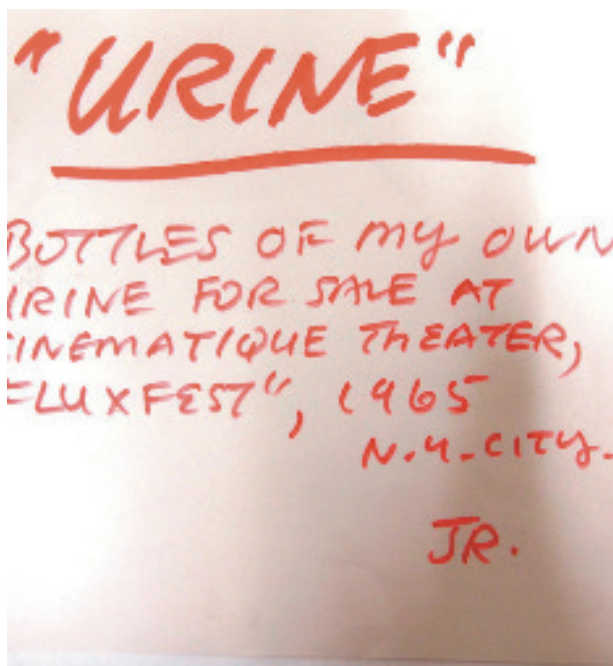


Fig. 94. Riddle, James (1965). *Urine*.

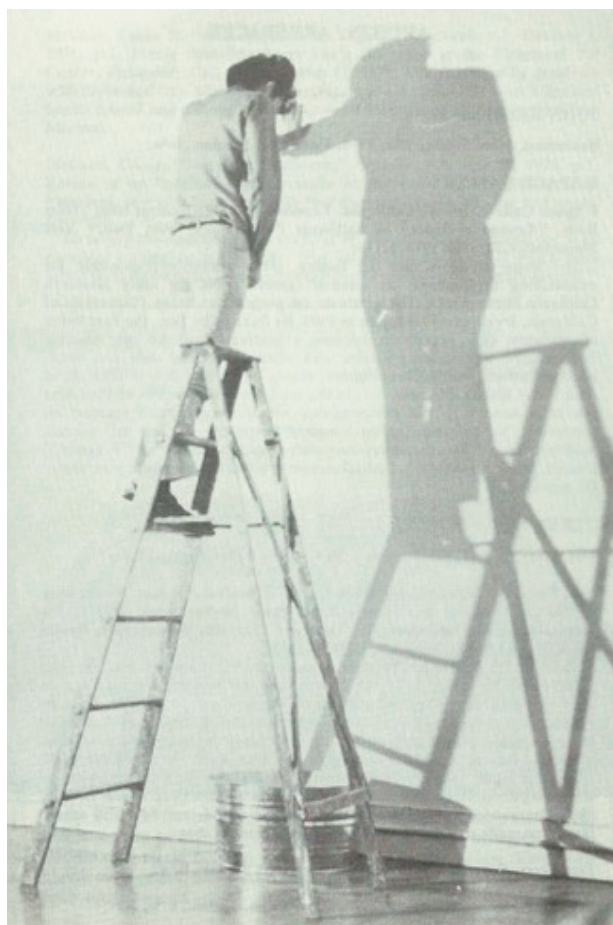


Fig. 95. Marioni, Tom (1970). *Pissing*. Escultura Sound As, Museo de Arte Conceptual, San Francisco.

107. (Estados Unidos, 1933).

108. (Estados Unidos, 1937).

109. Museo de Arte Conceptual de San Francisco.

110. (Estados Unidos, 1928-1987).

nominó *Oxidation Painting*, más conocidas por *Piss painting*, para esta serie, el artista decidió invitar a sus amigos a que orinasen sobre planchas de cobre y lienzos pintados con pigmentos metálicos de cobre, el ácido úrico al oxidarse formó “patrones abstractos no dirigidos”, por lo que podríamos decir que fue la primera (históricamente hablando) obra pictórica de orina grupal en el arte.

La obra de orina que, según parece ha provocado más controversia hasta la actualidad, fue *Piss Christ* (1987), del artista Andrés Serrano¹¹¹ que, al contrario de *Oxidation Painting*, se realizó con la orina del autor, esta obra se encuentra documentada en un *cibachrome*. La crítica de arte Lucy Lippard¹¹² apuntó sobre ella:

Piss Christ- el objeto del furor de la censura- es una imagen fotográfica misteriosamente bella. ... El pequeño crucifijo de madera y plástico se torna casi monumental al flotar, ampliado fotográficamente, en un oscuro fulgor dorado y rosáceo que es al mismo tiempo amenazador y espléndido. Las burbujas que flotan en la superficie sugieren una nebulosa. Sin embargo, el título de la obra, que es crucial en el empeño, transforma este icono cultural fácilmente asimilable en un signo de rebelión o en un objeto repugnante simple-

111. (Estados Unidos, 1950).

112. (Estados Unidos, 1937).

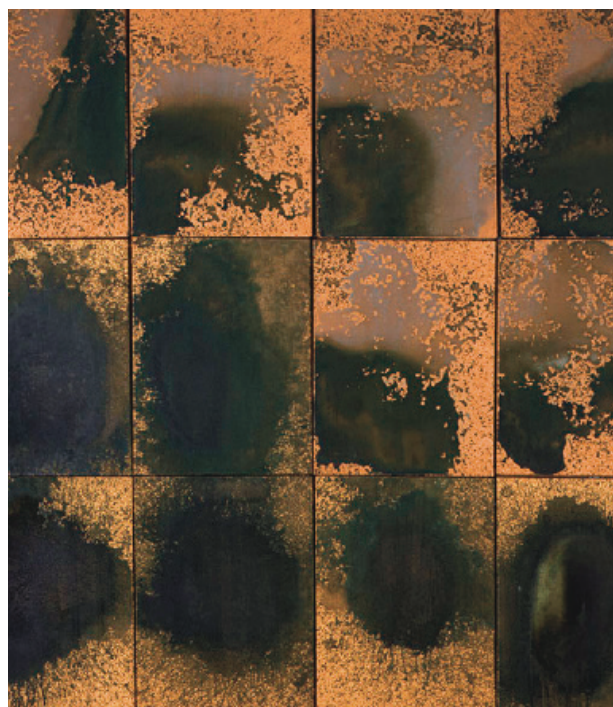


Fig. 96. Warhol, Andy (1978). *Oxidation Painting* (in 12 parts) The Andy Warhol Museum, Pittsburgh. Fragmento de imagen.



Fig. 97. Serrano, Andrés (1987). *Piss Christ*.

mente cambiando el contexto en el que se ve.

(Lippard, 1990)

Andrés Serrano comentó a Lippard cómo después de llevar: “... dos o tres años haciendo fotos religiosas..., me di cuenta de que había hecho un montón de fotos religiosas” (Lippard, 1990). Esta obra fue criticada, retirada y en una ocasión atentada físicamente.

De la visión religiosa a la autobiografía ficcionada de Sophie Calle¹¹³ en *Histoires vraies* (1993), en la cual, fig. 98, observamos el acto de “sustentar” en el acto de orinar. En el sentir de la micción del otro, Calle hizo público este pequeño ritual que había perdurado a lo largo de su matrimonio, el cual quiso representar (por última vez) delante de la cámara con su ya ex esposo. En la exhibición del acto erotizado y en clara referencia a la lluvia dorada, fig. 69 y fig. 99, el fotógrafo Gilles Berquet¹¹⁴ compuso, desde una perspectiva *voyeur*¹¹⁵, en los años 90 una serie fuertemente erótica y con algo de utillaje *bondage*, trabajando lumínicamente el bizzarrismo y el claroscuro, pensamos que en clara referencia a Pierre Molinier, aunque la revista que edita: *Maníac* es un reconocido homenaje a John Willie¹¹⁶.

113. (Francia, 1953).

114. (Francia, 1956).

115. http://www.gillesberquet.com/site/GILLES_BERQUET_OFFICIAL_SITE.html



Fig. 98. Calle, Sophie (1993). *Histoires vraies*.



Fig. 99. Berquet, Guilles (1980-2000). *Untitled*.

Concluyendo con este fluido, la artista plástica Helen Chadwick¹¹⁷ efectuó el conjunto escultórico *Piss Flowers* (1991-92), desde la orina. Esta serie, formada por doce bronce fundidos y esmaltados en blanco, reproducían cavidades que se habían producido en el acto de orinar sobre la nieve, consideramos que en esta serie se ha logrado no ya exhibir, escuchar o contener la orina, sino fijar, congelar la propia acción del orinar. En un acto ritual profano, estas piezas pasaron a conservar el acto repetitivo de un fluido perecedero en surcos imperecederos. En *Piss Flowers* surge la belleza de un proceso en abyección, lo que en cierto y extrapolado sentido ocurre en *Self* de M. Quinn, que analizaremos en el apartado 4. Estas dos obras son, a nuestro entender, las que más allá se han introducido en el terreno de fijar la acción o mantener nuestros fluidos más cambiantes y perecederos.

Avanzamos en este estudio de las sustancias excretadas por el cuerpo: con las heces. Sobre estas cabría decir que en el arte occidental no han sido representadas ni usadas (de forma explícita), hasta bien entrado el siglo xx con el innovador Piero Manzoni¹¹⁸⁻¹¹⁹. Los antece-

117. (Inglaterra, 1953-1996).

118. (Italia, 1933-63).

119. Aunque en ciertos círculos se comenta que un coleccionista llegó a abrir una lata y contenía yeso, su amigo y compañero Bonalumi en el 2007 escribió: “Sobre el contenido real de las latas, Bonalumi asegura «que no es materia orgánica. Si así fuera, antes o después, el metal se habría corrompido provocando su salida. Puedo tranqui-



Fig. 100. Chadwick, Helen (1991-92). *Piss Flowers*.



Fig. 101. Manzoni, Piero (1961). *Merda d'artista*.

dentes a su trabajo los podemos encontrar en el movimiento surrealista y en la influencia de Georges Bataille¹²⁰, por el momento cultural en el que vivió, heredero así mismo del dadaísmo desde cuyas bases atacó los valores del arte establecidos, en un intento de separar el arte del mercado y a su vez el valor estético del valor de cambio. Manzoni proyectó trabajar con sustancias corporales envasadas, por ejemplo pensaba sellar ampollas con “sangre de artista”, su muerte le impidió llevar a cabo el proyecto. Su obra más conocida, envasada y lista para la venta fue *Merda d’artista* (1961)¹²¹. Las latas estaban numeradas y firmadas por el artista, su precio se establecería según la cotización del oro. En esta idea subyacía como influencia Duchamp con su *Air de Paris* (1919), fig. 102.

No mucho después, el vienés Günter Brus¹²² llegó a embadurnarse con sus propios excrementos, como expresión de la incesante dualidad lleno-vacío, Brus tuvo la necesidad de exhibir su propio análisis corporal: se cortaba, bebía su orina, se untaba con sus heces, vomitó y llegó a masturbarse. En 1970 ejecutó su últi-

lamente afirmar que se trata sólo de yeso».

Noticia extraída de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-12-06-2007/abc/Cultura/la-lata-de-manzoni-solo-contiene-yeso-y-no-mierda-de-artista_1633649509328.html

120. (Francia, 1897-1962).

121. Serie de 90 latas en cuya etiqueta se lee: “conservada al natural”, “producida y envasada en mayo de 1961”.

122. (Austria, 1938).

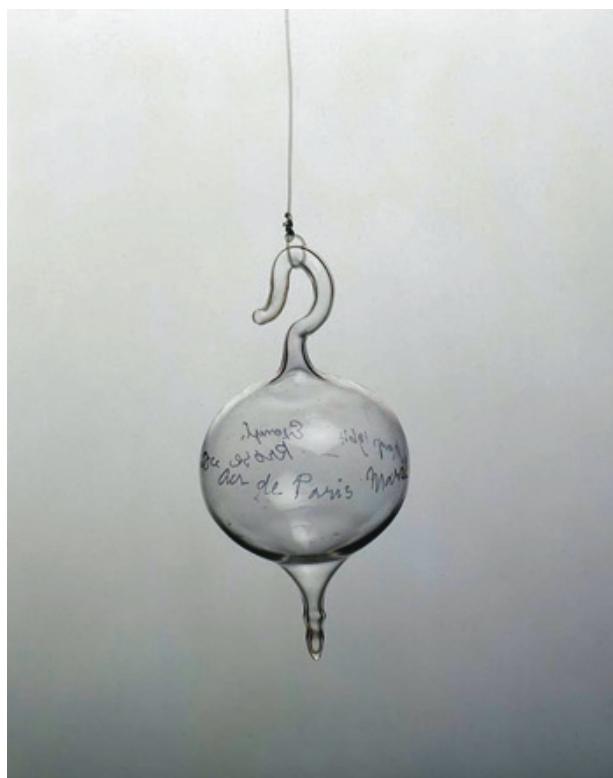


Fig. 102. Duchamp, Marcel (1919). 50 cc de *Air de Paris*



Fig. 103. Brus, Günter (1970). *Zerreißprobe*.

ma performance *Zerreiβprobe*¹²³, en la misma la autolesión llegó al límite, comprendiendo que el siguiente paso sería su suicidio decidió concluir su activismo. “Mi cuerpo es la intención, mi cuerpo es el suceso” (Brus, 1966).

En la sexualidad, los excrementos reflejan un particular gusto, desde su visión hasta su ingesta (coprofagia) significa un “deleite” para algunas personas. En la fig. 105 vemos la gastronomía asimilada a la estética *coprofágica*. A partir de Sigmud Freud¹²⁴, las teorías del psicoanálisis han teorizado sobre la fase anal de los infantes. En palabras de la psicoanalista Beatriz Janin:

El excremento es, en efecto, el primer regalo infantil. Constituye una parte del propio cuerpo, de la cual el niño de pecho sólo se separa a ruegos de la persona amada o espontáneamente para demostrarle su cariño, pues, por lo general, no ensucia a las personas extrañas. (Janin, 2008)

Carl Gustav Jung¹²⁵ contaba en sus *Recuerdos, sueños, pensamientos* (1961), así como en su póstumo *Libro Rojo* (1914-30) como:

Un día soleado, cuando tenía doce años, Jung estaba cruzando la Plaza de la Catedral en Basilea, admirando el sol brillar en el techo



Fig. 104. Brus, Günter (1970). *Zerreiβprobe*.



Fig. 105. (2012). Modern Toilet Restaurant. El original en 2004, en la actualidad la franquicia posee restaurantes y tiendas por todo Taiwan y en Hong Kong.

123. (Prueba de resistencia).

124. (Moravia, 1856-1939).

125. (Suiza, 1875-1961).

de azulejos de la catedral recientemente restaurado. Sintió entonces que se avecinaba un pensamiento terrible, pecaminoso, y lo hizo a un lado. Permaneció en un estado de angustia por varios días. Finalmente, luego de convenirse a sí mismo de que era Dios quien quería que él tuviese ese pensamiento, tal como había sido Dios quien había querido que Adán y Eva pecasen, se permitió contemplarlo, y vio a Dios en su trono arrojando un todopoderoso excremento sobre la catedral, que demolía el techo nuevo y la aplastaba. En conjunción con esto, Jung tuvo una sensación de beatitud y alivio tales como nunca antes había experimentado. Sintió que era una experiencia del “Dios viviente inmediato, que se alza omnipotente y libre por encima de la Biblia y la iglesia. (Jung, 1961)

El psicoanalista Dominique Laporte extrapoló esta visión al Estado en su libro *Historia de la mierda* (1978):

Evidentemente el Estado es una cloaca. No solamente porque vomita la ley divina por su boca devoradora, sino porque se instituye como ley de lo limpio por encima de sus vertederos. La triada higiene-orden-belleza que Freud definió como la civilización se reconoce en la asunción de la figura del Estado. (Laporte, 1978, p. 59)



Fig. 106. Jung, C.G. (1996). *En la base de las ideas de los contrarios*. C.G.Jung. *El libro rojo*.



Fig. 107. Maciunas, George (1973-1978). *Excretas Fluxorum*. Distintos tipos de excrementos. Museo de Arte Moderno.

Las heces, como materia de uso o reconocimiento, han sido exhibidas de forma directa en el muestrario *Excretas Fluxorum*¹²⁶ (1973/78) de George Maciunas¹²⁷, fig. 107. En esta pieza se ha reconocido y seguido a los animales a través de sus huellas y residuos excretados. Un total de 24 compartimentos con 24 muestras de distintos animales e insectos, desde los de “homo neanderthalensis” hasta los de “unicornis fantasticus”, fue también Maciunas quién sobre el acto de ingerir llevó a cabo una representación simbólica ilustrada: *Ingesta-digesta* (1973).

De la representación simbólica de *Ingesta-digesta* a la tecnológica con la instalación *Cloaca* (2001) de Wim Delvoye¹²⁸⁻¹²⁹, artefacto que exhibía y generaba todo el proceso digestivo: ingesta, digesta, defeca. En la máquina, se introducían alimentos que, a través de unos ácidos y procesos asimilados al hecho real, eran finalmente defecados.

De la máquina que fabrica heces a la exhibición a gran escala (en forma de grandes vitrales) de los artistas Gilbert & George, considerados como esculturas vivientes en las distintas composiciones, en las que aparecen desnudos y representando actos sexuales o mostrando fluidos corporales, como es el caso de los excrementos

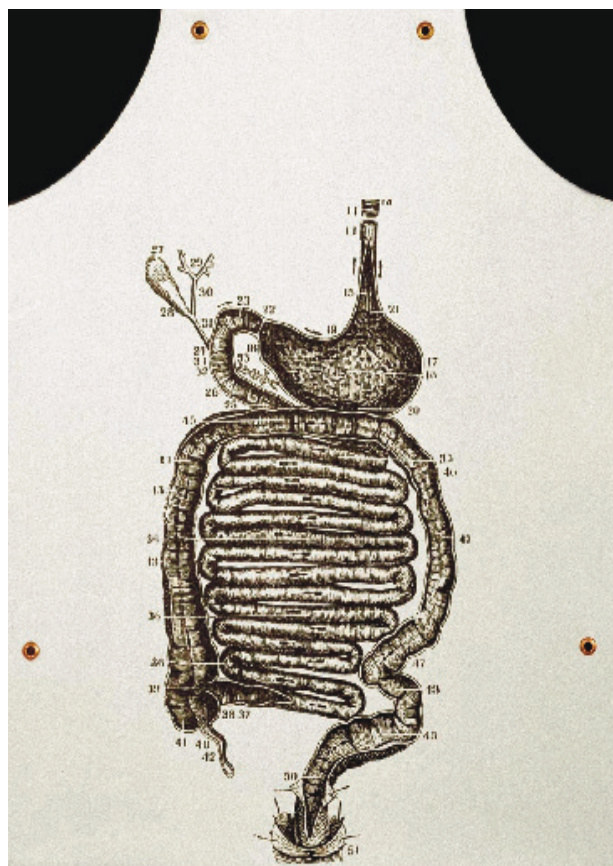


Fig. 108. Maciunas, George (1973). *Ingesta-digesta*.



Fig. 109. Delvoye, Wim (2001). *Cloaca*.

126. Imagen en página anterior.

127. (Lituania, 1931-1978).

128. (Bélgica, 1965).

129. <http://www.wimdelvoye.be/>

en *The Naked Shit Pictures* (1995)¹³⁰.

Desde la inspiración por los usos tradicionales (adobe para fabricación de casas), el artista, Chris Ofili¹³¹ conectándolo con su herencia nigeriana introdujo el excremento de elefante (de forma física y conceptual), en la fabricación y sustentación de sus cuadros (como patas o base). En *The Holy Virgin Mary* (1996), utilizó dos grandes bolas de excrementos para sustentar la imagen de la Virgen María, en la bola de la derecha se podía leer Virgin y en la de la izquierda Mary.

En el uso material de las heces, el artista Camilo Seira¹³² recurrió a los vacunos para fabricar piezas de formas simples y arcaicas. En palabras del artista: “Me gusta trabajar diferentes materiales, cada uno aporta un significado a la propia escultura. Por eso con la boñiga de vaca intento trabajar figuras que simbolizan el campo y la naturaleza” (Seira, 2013). Ante la exposición de estas piezas, fig. 112, “... Preguntado por cuánto es arte y qué parte hay de llamada de atención, responde que “llamar la atención no es intencionado, pero es obvio que funcionó como gancho” (Seira, 2013).

Para el artista Santiago Sierra¹³³, el uso y protagonismo del excremento implicaba una



Fig. 110. Gilbert & George (1994-95). *The Naked Shit Pictures Naked* South London Art Gallery, London, England. Fragmento de imagen.



Fig. 111. Ofili, Chris (1996). *The Holy Virgin Mary*.

130. <http://hybridutterance.wordpress.com/category/artes/>

131. (Inglaterra, 1968).

132. (España, 1974).

133. (España, 1966).

fuerte crítica social. En el año 2007, el artista realizó *21 módulos antropométricos de materia fecal humana contruidos por la gente de Sulabh International, India*.

La materia fecal se dejó reposar durante tres años, (lo que a nivel sanitario se equipararía a la tierra), luego se mezcló con un aglutinante plástico (fevicol) y se secaron las planchas de 215 cm por 75 y 20 de profundidad en moldes de madera. Los trabajadores del movimiento sanitario Sulabh “son mayoritariamente scavengers quienes deben afrontar por nacimiento la penosa tarea, tanto psíquica como física de acarrear materia fecal humana, cargando las culpas de una vida previa de maldad. (Sierra, 2007)

La asociación¹³⁴ (sin ánimo de lucro), fue fundada en 1970 por el Dr. Bindeshwar Pathak, posicionándose en la ideología gandhiana del reconocimiento y emancipación de la casta de los intocables: los carroñeros. Los trabajadores que realizaron esta labor gratuitamente se quedaron con uno de los módulos en exposición. Como dato relevante diremos que esta asociación (con una finalidad rotundamente práctica), ha creado un museo de inodoros, fig. 113.

Hasta este momento, hemos visto como algunos artistas desacralizan el aspecto íntimo



Fig. 112. Seira, Camilo (2013). *Escultura. Excremento vacuno con látex.*



Fig. 113. Xinhua/AFP Photo (2007). Dr. Bindeshwar Pathak fundador de Sulabh International, India.

134. <http://www.sulabhinternational.org/>

con la exhibición pública, o recrean los estados de ingesta-defeca dando un sentido peyorativo y/o referencial a la presencia de los excrementos, en otras ocasiones los biofluidos han sido la base para una crítica social, finalmente contemplamos como algunos artistas han expresado su creatividad y sentir desde el extremo de su enfermedad mental.

La relación existente entre el arte y la enfermedad mental ha estado fluyendo con normalidad, a lo largo de todos los tiempos, continuando, recreando, exhibiendo el ciclo sin fin de la muerte, desde la abyección, así lo vemos con el artista David Nebreda¹³⁵, que ha realizado su creación filtrada por su esquizofrenia paranoide. En la fig. 115, en un autorretrato con sus hábiles de pintar, muestra su paleta de pintura y sus pinceles, como pintura: los excrementos.

Mucho se ha escrito sobre las heces, inspirándose en el texto de D. Laporte, el artista británico Jammie Nicholas¹³⁶ ha fabricado un perfume con los propios, que ha pasado a llamar *Surplus* (excedente). Podemos ver en la fig. 116 el embalaje y diseño de producto de dicho perfume. En una entrevista concedida, el artista concluyó su participación, posicionándose ante las bases expuestas por Laporte, el cual:

..., analiza las implicaciones teóricas y

135. (España, 1952).

136. <http://www.jammienicholas.com/files/TSIB1A.pdf>

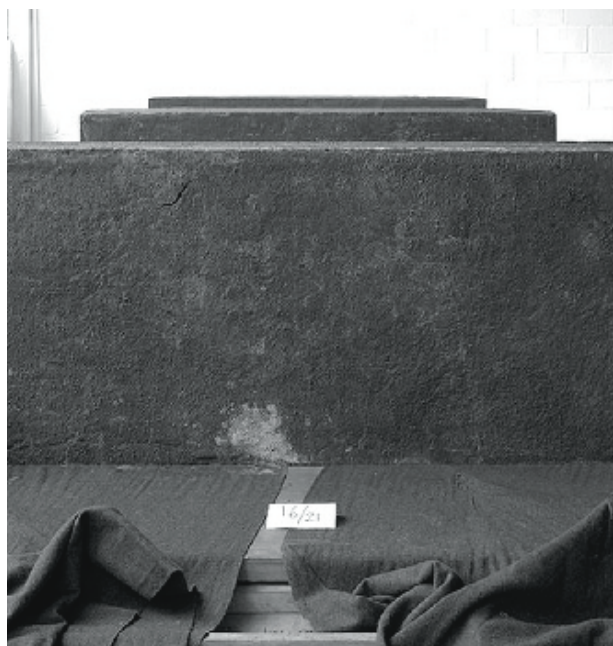


Fig. 114. Sierra, Santiago (2005-2006). *21 módulos antropométricos de materia fecal humana* contruidos por la gente de *Sulabh International*, India. Nueva Delhi/Jaipur, India. Londres Reino Unido (2007).

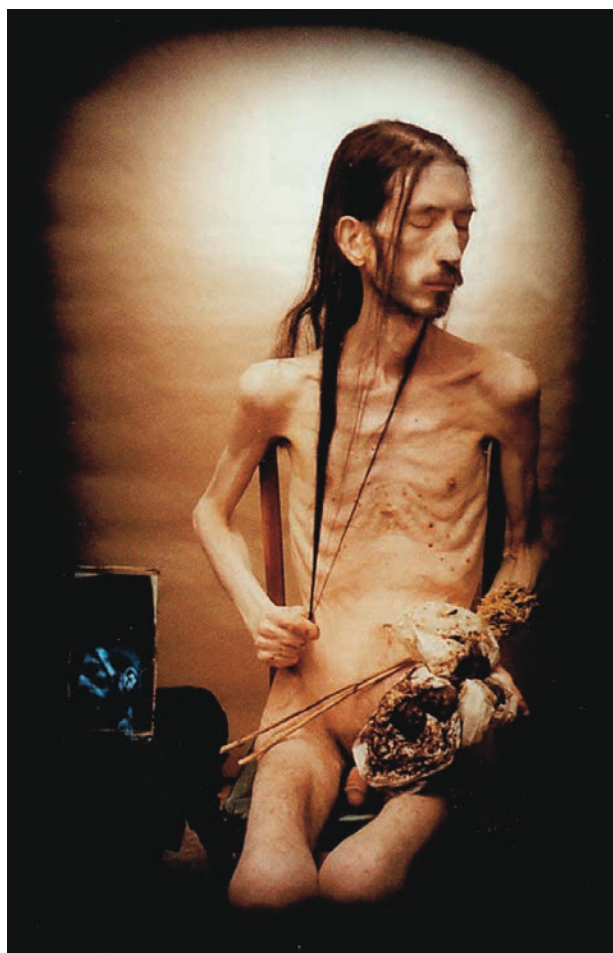


Fig. 115. Nebreda, David (1989). *Las quemaduras en el costado, el excremento y el espejo*.

sociales de las heces, y su rol como material para hacer cosméticos. Sugería que los olores placenteros se usaban para cubrir los repugnantes, así que se podría sugerir que un mal olor podría usarse para tapar a uno placentero. (Ortiz, cita de Nicholas, 2011)

Podemos concluir que, en la inversión del placer, el excremento ha vuelto a ser el protagonista.

En este deambular por los fluidos, y en un segundo plano después de la sangre hallamos el fluido seminal, su presencia ha permanecido constante como uno de los hitos sexuales (visuales) más arraigados, en primer lugar por su función de sustancia portadora de vida y poder, y en segundo lugar por la visión trinitaria de fluido de vida (semen-masa cerebral-crecimiento espiritual)¹³⁷.

En el arte, el fluido seminal ha estado presente en las recreaciones mitológicas de Dánae y las de *Leda y el cisne*. En los años 70, Otto Muehl¹³⁸ arrojaba al cuerpo de *Leda*: pintura y plumas, desmitificando así con esta acción la mitológica historia y sus representaciones artísticas, la acción filmada *Oh Sensibility!* (1970), ha perdurado como documento.

137. En el yoga se piensa que la energía seminal después de un tiempo se convierte en energía del sistema nervioso y finalmente en energía espiritual.

138. (Austria, 1925-2013).



Fig. 116. Nicholas, Jammie (2010). *Surplus Perfume: Eau de Toilette*. The Sun is But One Anus perfume - made from the excesses of the body.



Fig. 117. Muehl, Otto (1970). *Oh Sensibility*.

Del manto fecundo a la recreación del acto de eyacular (masturbación) como visión de lo vacuo, como liberación, como un “vomitar vida” inconclusa. En muchas sociedades, se ha extendido la creencia de que el semen es un recurso de naturaleza finita, cuya relación con el cerebro se da a través del fluido espinal o la sangre, por lo que un exceso de eyaculación podría ser contraproducente, como dato curioso la famosa frase “te quedarás ciego...”.

Retomando el semen en el arte pictórico, este ha sido sustituido por la insinuación de un blanco o un dorado. En el caso de la obra de Gustav Klimt¹³⁹, el simbolismo del pintor hizo que en su *Dánae* (1907), el semen se representara como hilos blancos y formas circulares, que recreaba la lluvia dorada seminal.

En otras ocasiones, el semen es simbolizado a través de un líquido sustitutivo, es el caso de los riegos o las caídas de agua que vemos en *Cascada* (1938) de André Masson y en *Étant donnés: 1º La chute d'eau; 2º Le gaz d'éclairage* (1946-66), de Duchamp. En esta instalación, fig. 90, apreciamos la cascada que a través de un juego de luces parece fluir detrás de la mujer.

Otro ejemplo de agua seminal se advierte en la mujer bebiendo de “la fuente”, en una captura que no puede ser más alusiva, creada por el

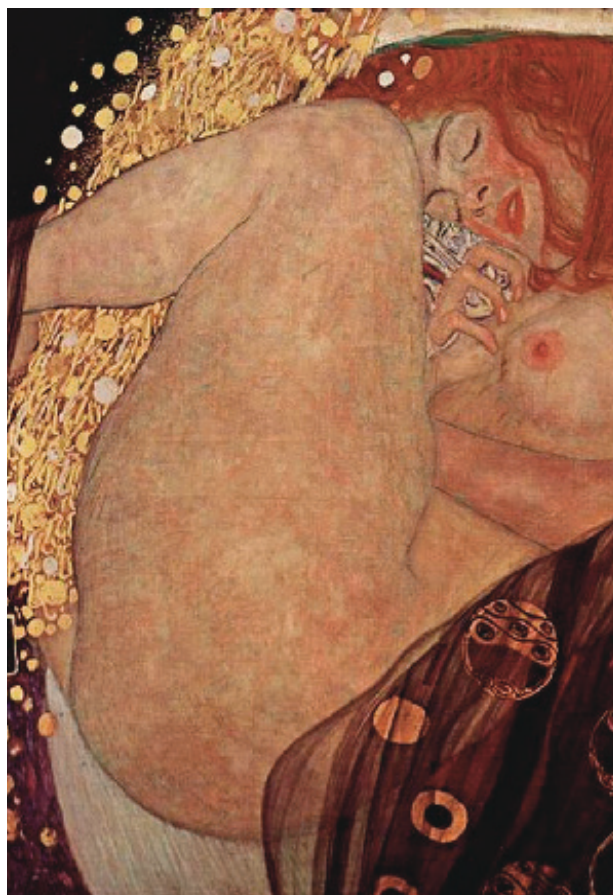


Fig. 118. Klimt, Gustav (1907). *Dánae*. Galerie Würthle, Viena, Austria.



Fig. 119. André Masson *Cascada*, 1938.

139. (Austria, 1862-1918).

artista Nobuyoshi Araki¹⁴⁰, fotografía, fig. 120, que forma parte de su instalación *Markt der gefühle* (1998). Esta agua seminal, en la fotografía *Untitled* (1946) de Bellmer¹⁴¹ fue la leche, que pasó a ser el semen que surcaba descendente desde el explícito sexo femenino sin identidad.

Simbolizado hasta el siglo xx, se cree que tanto el fluido seminal como la sangre han sido utilizados, por parte de algunos artistas, mezclados con los pigmentos pictóricos para culminar su obra, este es el caso de una de las piezas de Duchamp¹⁴², *Paysage fautif* (paisaje culpable o defectuoso), de 1946, en la que el artista incorporó su semen¹⁴³. Otra obra de Duchamp, de su seriada *Boîte-en-valise*, contenía también material humano: pelo del cuero cabelludo, de las axilas y del pubis, es la *Boîte XIII/XX* dedicada al artista Roberto Matta.

En la actualidad, el alemán Martin von Ostrowski ha producido más de 30 obras utilizando su semen, serie que ha nominado *Spermaportraits* (2008), entendida esta presencia por su parte, como una donación al arte: su donación vital, Jean Fabre, es uno de los artistas referentes que dibuja con sus fluidos (lo que veremos en el apartado de análisis), en el caso de Ostrowski,



Fig. 120. Araki, Nobuyoshi (1998). *Markt der gefühle*. Detalle de instalación.



Fig. 121. Bellmer, Hans (1946). *Untitled*. Fragmento de imagen.

140. (Japón, 1940).

141. (Francia, 1902-1975).

142. (Francia, 1887-1968).

143. Esta anécdota y la fig. 489, la encontramos en la p. 339 de esta tesis.

además ha realizado obras con sus excrementos, como es el caso del retrato a Adolf Hitler.

En cuanto a los fluidos vaginales, no hemos encontrado representaciones en obras anteriores al siglo xx, siendo una de las primeras (simbólica), la que nos legó François-Auguste-René Rodin¹⁴⁴, en las manchas de acuarela del dibujo a los genitales, de la que se cree era protagonista la bailarina y coreógrafa Ángela Isadora Duncan¹⁴⁵. La bailarina detalló sobre su primer encuentro como modelo del artista Rodin: “Empezó a amasar todo mi cuerpo como si se tratara de arcilla, al tiempo que de él emanaba un calor que me abrasaba y derretía. Mi deseo total era entregarle todo mi ser...” (Rainer, 1903).

A este respecto escribió el historiador France Borel¹⁴⁶:

..., rara vez ha tenido la humedad un efecto tan telúrico y fructífero, ya que este fenómeno no puede dejar indiferente a nadie. El lápiz, excitado, rasca y hurga en el interior de la vulva. La mancha de color humedece la zona. Fluyen las emociones. La línea del lápiz se retuerce a lo largo, degusta el éxtasis, desflora el papel y le hace manchas encima; sigue las ondas de los sentimientos, los latidos del corazón. Agua y pigmentos salpican, crean di-

144. (Francia, 1840-1917).

145. (Estados Unidos, 1877 -1927).

146. (Bélgica, 1952).

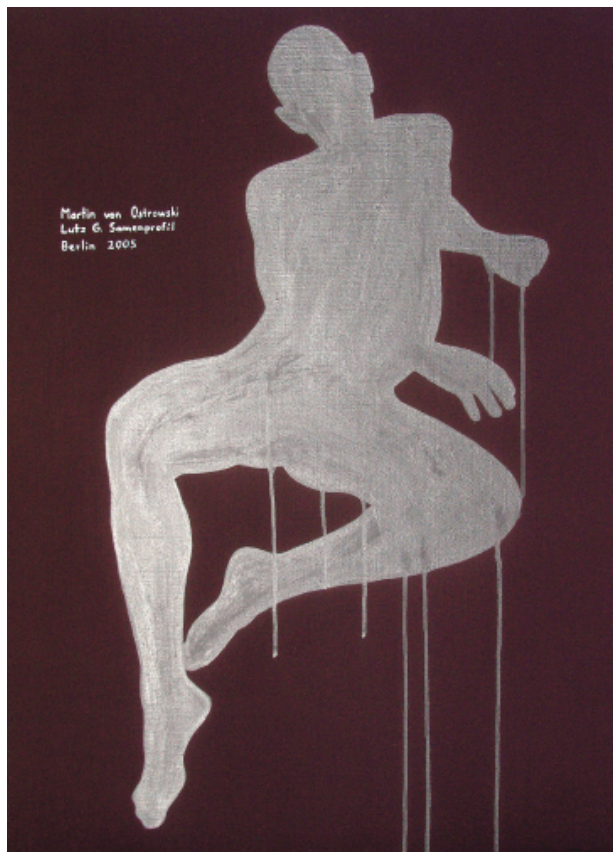


Fig. 122. Von Ostrowski, Martin (2005). *Lutz G. Samenprofil*. Pertenece a la serie *Spermaportraits* expuesta en (2008).



Fig. 123. Rodin, Auguste (s.f.). *Sexo de mujer s/f* Fragmento de imagen.

bujos para el placer sensorial... . (Muthesius, cita de Borel, 1998, p. 60)

Volviendo a tomar como referencia *Paysage fautif* de Duchamp, en 2013 se presentó la obra *After Marcel Duchamp* (12 Paysages fautifs), que se originó a partir de una alegoría de la obra del artista. Se declaraba en la muestra como:

... doce artistas plásticas han realizado su propio paisaje a partir de la segregación de su flujo vaginal producido por la excitación sexual, o finalmente, el orgasmo. Se trata de una eyaculación femenina, un fluido que proviene de las glándulas parauretrales..., y que se diferencia del flujo ordinario tanto por su composición química como por ser físicamente un líquido más diluido y transparente. Así, *After Marcel Duchamp* (2013) se inscribe dentro de la vertiente artística que trabaja con secreciones humanas... —las cuales siguen siendo en la actualidad un tabú— inscribiéndose exclusivamente en el ámbito privado. (Angelini, 2013)

Esta sucinta aproximación al arte de los fluidos, prologa conceptos y fundamentos que nos va a permitir adentrarnos en la presencia del objeto de esta investigación: la sangre en el arte, en principio como participante y finalmente como protagonista.

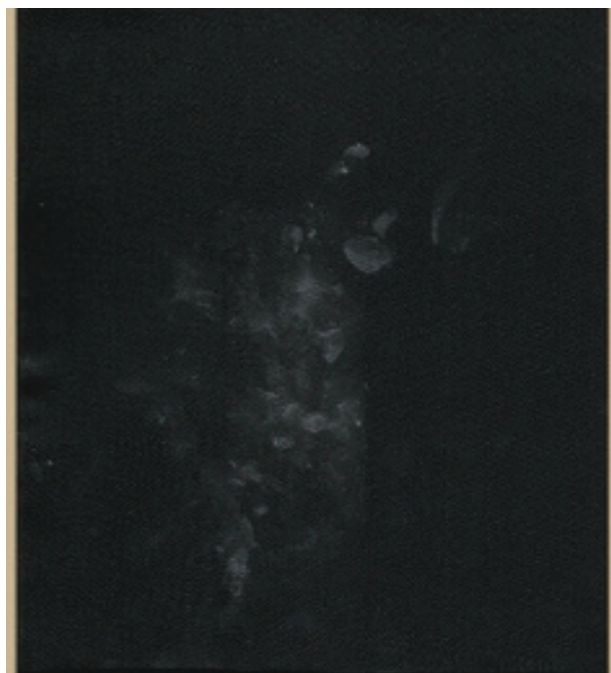


Fig. 124. Varias artistas (2013). *After Marcel Duchamp*. Fragmento. Esta obra se exhibió en el Museo de la Universidad de Alicante en el 2013.

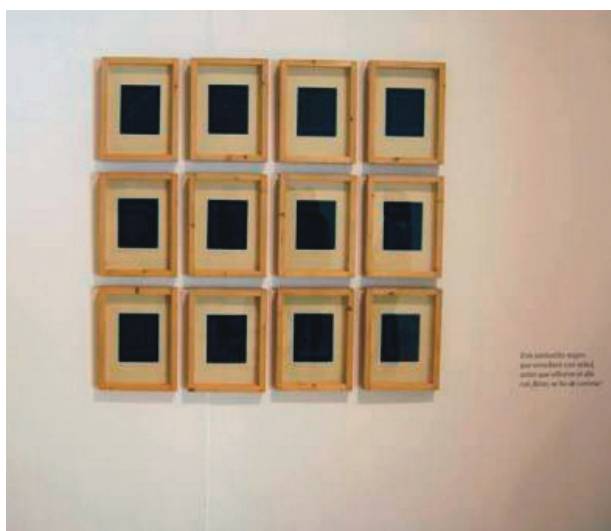
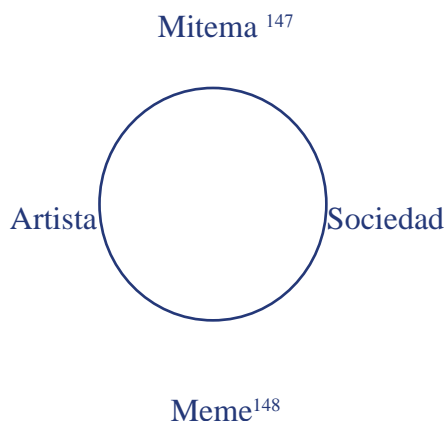


Fig. 125. Varias artistas (2013). *After Marcel Duchamp*. Obra colectiva: Anabel Vanoni (Buenos Aires, Argentina, 1979), Carmen Cano Amador (Albacete, España, 1963), Carolina Sporleder Cortes (Porto Alegre, Brasil, 1979), Elia Torrecilla Patiño (Vigo, España, 1984), Laura Boj Pérez (Alicante, España, 1977), Leles Pomar Serra (Palma de Mallorca, España, 1989), Ornella Ridone (Saluzzo, Italia, 1955), Rocío Villalonga Campos (Valencia, España, 1966), Sara Corenstein Woldenberg (Monterrey, México, 1950), Sofía Bellange (Namur, Bélgica, 1984), Tania Magali Bohórquez Salinas (Oaxaca, México, 1987), Theresa Solís (D.F. México, 1959).

3.4

Mitos y Ritos



“Sólo en el caso de que se dé lo nuevo como un suceso arcaico, entonces surge el mito”.
(De la Colina, cita de Sloterdijk, 2011).

Ninguno de estos campos (la razón, el rito y el arte)..., puede transitarse correctamente si no se tiene en cuenta el simbolismo que forma parte de su estructura. En algunos casos se hace muy evidente, como en el lenguaje mismo o las diversas expresiones del arte, desde el más sencillo hasta el más complejo: en otras instancias, como el discurso lógico, su función parecería menos visible, más hermética. Pero sea cual fuere la perspectiva que adoptemos, siempre vamos a encontrarnos con un horizonte simbólico. Vale decir, lo que Bergson llamaba “los datos inmediatos de la conciencia” tienen dos facetas: la visible y la oculta, agregándole esta última una carga de sentido nada despreciable que, en un proceso circular, condiciona lo visible. La sangre no es ajena a estos postulados. (Calvera parafraseando a Langer S (s.f), 2004-2009)

147. Mitema: Pensamiento por analogía, porción irreductible de un mito, elemento constante. Definición dada por Claude Lévi. Strauss (Bélgica, 1908-2009)..

148. Meme: Unidad de difusión (definición dada por Claude Lévi.Strauss.) o unidad de información cultural.

3.4.1. Mitos y Ritos: etimología

Antes de penetrar en los ritos y sacrificios asociados, se ha considerado fundamental introducir las definiciones de algunos conceptos vinculados pues, aunque podamos creer que son definiciones obsoletas, constatamos su vigencia en la actualidad. Se han ejecutado y ejecutan sacrificios con sangre, de forma figurada y en parecida medida real, a lo largo y ancho de todo el planeta en el presente. Es de tal magnitud el historial de sacrificios de la humanidad que es, claramente incognoscible, por lo que nos limitamos a una sucinta incursión sobre, a nuestro entender, los principales ritos, presentando algunos escuetos ejemplos.

Atendemos pues a la acepción de mito (del griego μῦθος), que refiere a un hecho prodigioso o heroico..., entendiendo heroico como: “el fundamento y el comienzo de la historia de una comunidad o del género humano en general” (Mora, 1991, p. 2236). Definimos el mito como: “un relato de lo que podría haber ocurrido si la realidad coincidiera con el paradigma de la realidad” (Mora, 1991, p. 2237).

Sobre esta misma definición de mito pulsa Echevarría a descubrir el falso tiempo, a buscar el arquetipo, lo que transcurre y está presente siempre:

El mito ha de expresar en forma sucesiva y anecdótica lo que es supratemporal y permanente, lo que jamás deja de ocurrir y que, como paradigma, vale para todos los tiempos. ... Mediante el mito queda fijada la esencia de una situación cósmica o de una estructura de lo real. (Mora, 1991, p.2237)

De qué paradigma de la realidad hablamos, si como dilucida Echevarría referencia a lo que acontece permanentemente, siendo de naturaleza supratemporal, y si ese acontecer es fijado mediante el mito, entonces qué situaciones cósmicas o qué estructuras de lo real entrarían dentro de este paradigma, y finalmente cuál sería la función del arte en esta visión paradigmática.

Pasaremos con todas estas preguntas en el aire a la siguiente definición: la de sacrificio, que en sí trae inherente el acto cruento así como el acto litúrgico.

La palabra sacrificio proveniente del latín (sacrificiūm), que significa ofrenda a una deidad en señal de homenaje o expiación.//fig. Peligro o trabajo grave a que se somete a una persona.

Estas dos definiciones son inteligibles, pero otras definiciones que nos encontraremos e iremos estudiando en otros apartados, no lo son tanto.

Procedemos a desglosar aquellos elementos que parecen intervenir en la totalidad de los actos sacrificiales: el sacrificador, el sacrificio u ofrenda, el tiempo y recinto del sacrificio, el método del sacrificio, el receptor del sacrificio y las intenciones del sacrificio.

En uno de los más antiguos libros sagrados: el *Levítico*¹⁴⁹ (1440-1400 a. C.), se nos muestra (en forma resumida) un compendio de los sacrificios que Yahvé manda como parte de la liturgia hebrea, con una diferenciación dentro de los sacrificios rituales: holocausto, oblación, sacrificio pacífico, expiación y reparación.

El holocausto (1,3-17), es un sacrificio cruento en el que todo se coloca en el altar para ser quemado íntegramente en honor a la divinidad.

La oblación (2,1-16), es un sacrificio incruento que consiste en la ofrenda de productos vegetales. La oblación es siempre acompañada de la ofrenda de aceite, vino e incienso. (Moraldi, 1987)

Hacemos un inciso para aportar otra definición de oblación que nos parece necesaria para el entendimiento de ciertas imágenes:

El sacrificio *ctónico* (del griego antiguo *χθόνιος* *khthónios*, “perteneciente a la tierra”), (designa o hace referencia a los dioses



Fig. 126. Gover (siglo XIX). *Sacerdotes hebreos e implementos rituales.*



Fig. 127. Tirinto, anillo de oro (siglo XV a. C.). *Procesoión oferente de seres mixtos*, Atenas, MN 6208. Fragmento de la pieza.

149. Tercer libro del *Pentateuco*.

o espíritus del inframundo, por oposición a las deidades celestes. A veces también se los denomina telúricos (del latín *tellus*))¹⁵⁰.

Exponemos en la fig. 127 un ejemplo de ofrenda telúrica; en la que animales antropomorfos portan bebidas, creemos que suficientemente espirituosas y aromatizadas como para permitir visualizar correctamente las formas de los ofrendadores. En la copa del ofrendado (asociado a los ritos), se recogen las sustancias sagradas.

Después de este inciso volvemos al *Levítico* y sus tipos de sacrificios:

El sacrificio “pacífico” (3,1-17), que es aquel sacrificio cruento en el que sólo una parte de la víctima subía al altar, mientras que la otra parte servía para el banquete sagrado característico, en que “se comía y bebía delante de Dios”. Se trataba del sacrificio de comunión entre el fiel y su Dios en recuerdo y en confirmación de la alianza; por eso este sacrificio no se llama nunca “pacífico” antes de la alianza sinaítica. Se dividía en tres clases: de agradecimiento, espontáneo y votivo.

El sacrificio de expiación (4,1-5,13), que se ofrece por los pecados preterintencionales: sacrificio expiatorio por los pecados del sumo sacerdote (4,3-12), por los pecados de toda la comunidad (4,13-21), por los pecados de un jefe de la comunidad (4,22-26), por los pecados de un simple fiel (4,27-35). Se creía que una falta grave del sumo sacerdote y/o de la comunidad interrumpía la comunicación moral-espiritual entre el templo (residencia de Dios y fuente de vida para toda la nación) y la nación. El rito de la sangre estaba muy desarrollado en el caso del sumo sacerdote y de toda la comunidad, y aquí evidentemente este rito tenía carácter purificadorio y carácter unitivo.

El sacrificio de reparación (5, 14-26), motivado por lesiones del derecho de propiedad o faltas materialmente valorables; para el ritual no era necesaria la presencia del pecador, la restitución completa de lo sustraído, con la añadidura del provecho obtenido, más la multa de un quinto del valor total; y esto debía hacerse antes de llevar a cabo los sacrificios requeridos. (Moraldi, 1987)

Retomando las posibles acepciones y significados de la palabra sacrificio, se registran aquellas con una significación en mayor grado ininteligibles:

1. m. Ofrenda a una deidad en señal de homenaje o expiación. 2.m. Acto del sacerdote al ofrecer en la misa el cuerpo de Cristo bajo las especies de pan y vino en honor de su Eterno Padre. 3.m. Matanza de animales, especialmente para el consumo. 4.m. Matanza de personas, especialmente en una

150. Curiosamente esta palabra y definición no se encuentra en la RAE. En <http://etimologias.dechile.net/?cto.nico>

guerra o por una determinada causa. 5. m. Peligro o trabajo graves a que se somete una persona. 6.m. Acción a que alguien se sujeta con gran repugnancia por consideraciones que a ello le mueven. 7.m. Acto de abnegación inspirado por la vehemencia del amor. 8. m. coloq. Operación quirúrgica muy cruenta y peligrosa. (RAE)

Finalmente, la palabra ritual proviene del latín *ritualis*, perteneciente o relativo al rito, entendiéndose éste como costumbre o ceremonia. Litúrgicamente, es el conjunto de reglas establecidas para el culto y ceremonias religiosas.

Entendemos por nuestra parte el ritual como un espacio, ya sea este físico, ya sea mental individual o colectivo, siendo un punto o posición común denominador a atravesar en la espiral del conjunto de los sistemas multiestratificados, recogidos en la p. 48.

3.4.2. Principales rituales

Antes de entrar en este apartado aclaramos que hemos efectuado una diferenciación entre los tipos de rituales atendiendo al principio de ser y/o finalidad a conseguir, distinguiendo tres tipos fundamentales: el “ritual-ritual”, el “ritual-performance” y el “ritual-símbolo”. La primera palabra de cada binomio ritual marca el origen o posición de desarrollo, la segunda palabra el puente o medio para llegar a la consecución o finalización intencional (cognoscible o no) por parte de los integrantes.

Al primer tipo “ritual-ritual”, pertenecerían aquellos rituales en los que se pretende llevar a cabo un proceso de inmanencia-transcendencia, así como una culminación de naturaleza catártica. Estos rituales se suelen fundamentar en el principio de cohesión del grupo y se pretende (en la mayoría de los casos), que el individuo o individuos que están realizando o siendo objeto del ritual, funcionen como catalizadores para su sociedad. En este grupo hallaríamos los ritos cosmogónicos. En un plano secundario, dentro de este tipo de ritos catárticos, se pretende la aceptación-integración del individuo en la sociedad, o por el contrario el sacrificio del mismo como ofrenda de conservación de la misma. En la individualidad y en el ámbito de lo privado, este tipo de ritos de carácter inmanente se ejecutan con finalidad de controlar el cuerpo, la mente y el espíritu.

La siguiente distinción es la del “ritual-performance”. Entendemos que en su mayoría se presentan como manifestaciones individuales, cuyo medio es el acto *performativo*, cuya finalidad última no es la comunión o la cohesión de/con la sociedad, en la que se realiza públicamente dicha exhibición. No se pretende la consolidación del grupo, sino que en muchos casos se busca la diferenciación con los otros, la manifestación pública de la individualidad, el poder del uno a través de la acción, en otras ocasiones se pretende lo opuesto, en la desnudez del acto, como llamada de atención para convertirse en un reflejo de la situación social concreta.

Finalmente, distinguimos el “ritual-símbolo”, dentro de este grupo podemos diferenciar los que se han ido adaptando a los tiempos sociales que les ha tocado vivir, cuyas modificaciones afectan (en mayor o menor grado) al sentido profundo del rito. Para aquellas personas conocedoras del origen, y de las múltiples modificaciones que se han secuenciado a lo largo de los tiempos, estos ritos serán funcionales, cumpliendo su cometido primigenio pese a los cambios. Para aquellas otras personas que, pese a vivir en la misma cultura-sociedad, no sean conocedoras en profundidad del

rito, será simplemente más festivo que funcional. Encontramos que los “rituales símbolos” trabajados de forma terapéutica, pueden llevar en su finalidad la propia del “ritual-ritual”, esta unión se puede entender como un acto de inmanencia-transcendencia, así como un acto social, a este tipo de simbiosis creemos pertenecen los tratamientos psicológicos que se desarrollan en el teatro psíquico, y en las terapias tipo constelaciones familiares. Entendemos que todos los rituales (en última instancia), vocacionan al éxtasis: al supraconsciente, al éxtasis místico y profético, al chamánico, al sexual, o al inducido por sustancias. Exponemos algunos ejemplos de cada tipo de rito señalado.

Ritual-ritual con finalidad de inmanencia-transcendencia (catarsis): algunas religiones y filosofías dedican todo su esfuerzo al control del espíritu circunvalando la mente, entendiendo el cuerpo como materia o campo de ejercicio. En este punto, vamos (como ejemplo), a introducir aquellos “estereotipos” de personas o acciones que, a nuestro entender trascienden “por” el rito a través de la catarsis: los chamanes, los *bons* y los ascetas.

El conocimiento o sabiduría¹⁵¹ en las lenguas tungus (la palabra chamán es de origen



Fig. 128 Kiliiii Fish (s.f.). *Nadia Duvan, last shaman of the Ulchi people of Siberia, communicating with a bear spirit.*



Fig. 129. Waters, Merja (2009). *Sami Shaman Drum.*

151. Un amigo afirma que la sabiduría es el conocimiento llevado a acción, tendríamos pues que definir que és exactamente el conocimiento.

manchú-tungu), implica de una manera o de otra la maestría con los “espíritus”, que a voluntad pueden los chamanes introducir en sí mismos, usando ese poder con una finalidad concreta, por lo general para ayudar a otros que sufren a causa de los espíritus. Son los propios espíritus, los que “simbólicamente” matan al chamán para que luego este renazca, colaborando con la actividad chamánica. Los chamanes, según explica Eliade (1976), ataviados con sus trajes tradicionales, en algunos sitios entendidos como brujos o curanderos, ofician por ejemplo la ceremonia *Kamlanie*: ejecución de un rito tradicional para invocar a los espíritus de la Tierra y del Universo. En la imagen, fig. 130, del chamán Valentín Jagdayev, y en la fig. 129 apreciamos los objetos necesarios que le acompañan en el ritual, tomando especial transcendencia el sonido rítmico producido por el tambor mágico, cuyas inscripciones son sellos y llamadas.

A principio del siglo xx, se cuestionó la posible enfermedad mental de los chamanes o su teatralidad, lo que posteriormente se relacionaría con el *teatro pánico*, el *butoh* japonés, el *teatro de la crueldad* y la *psicomagia*. El antropólogo Piers Vitebsky (1995), definió (a nuestro entender con absoluta y brillante precisión), el comportamiento chamánico: “La personalidad chamánica está modelada por la cultura y los

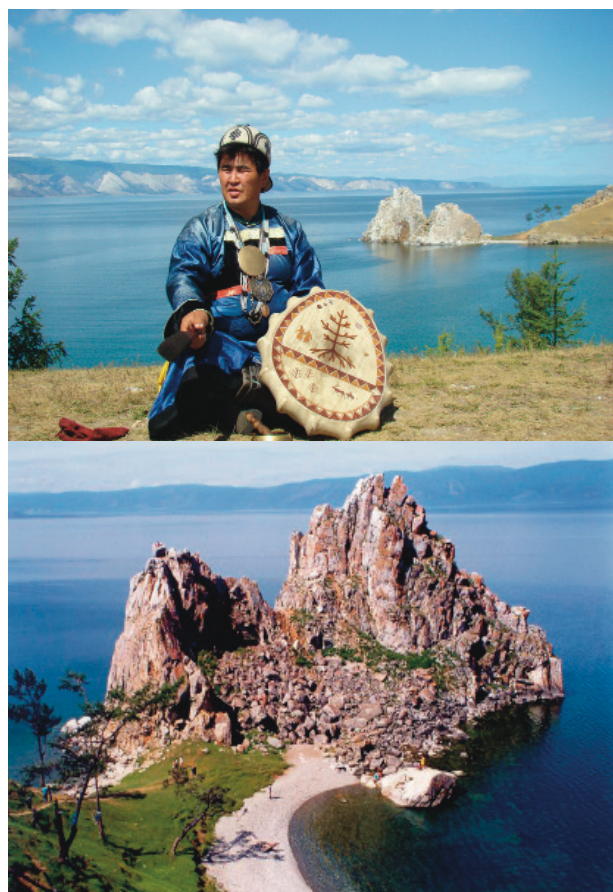


Fig. 130 y Fig. 131. (2009). Chaman Valentín Jagdayev e Isla de Oljón (una de las tres islas del lago Baikal, en Siberia oriental, en la vista la llamada Roca del Chamán).



Fig. 132. Chaman Joseph Rael (Nativo americano, 1935).

chamanes son “locos” por cortesía de la cultura y en los términos de dicha cultura”.

El segundo grupo que queremos exponer es el de los bonzos. La expresión bonzo tiene su origen en la ola de suicidios de monjes budistas, que se produjeron a principios de los años 60 como protesta contra el régimen tiránico de Vietnam del Sur. El primer caso que salió a la luz pública fue el del monje Thich Quang Duc¹⁵² que, como protesta ante la opresión ejercida por el dictador Ngo Dinh Diem sobre los vietnamitas, decidió suicidarse quemándose en una zona muy concurrida de Saigón, en 1963, fig. 133. El monje se mantuvo completamente inmóvil mientras se consumía por las llamas, sin emitir ningún tipo de señal que advirtiera de su dolor. Tras su muerte y de acuerdo con la tradición, la comunidad incineró sus restos, pero su corazón permaneció intacto, así pues se le consideró sagrado y fue puesto en un cáliz de vidrio en la pagoda de *Xá Lợi*. La reliquia fue vista como un símbolo de compasión, y el monje pasó a ser reverenciado por los budistas vietnamitas como un *bodhisattva* (Bồ Tát), el corazón (según se cree), fue robado por las fuerzas especiales del gobierno. Desde ese momento, se ha utilizado este tipo de muerte como protesta con carácter político. Son sabidos los múltiples “suicidios” a

152. (Vietnam, 1897-1963).



Fig. 133. Browne, Malcolm (11/06/1963). Fotografía monje Thich Quang Duc. Malcolm Browne ganó un premio Pulitzer por la misma.



Fig. 134. El 2 de enero de 2013 un hombre de 57 años se quemó a lo bonzo delante de las puertas del Hospital Regional de Málaga (España).

lo bonzo, por parte de jóvenes y monjes tibetanos ante la ocupación (República Popular China) del Tíbet. Otros motivos (los económicos) parecen haber sido el detonante de los dos casos ocurridos en España, en 2013, fig. 134, siendo el último caso conocido y no referencial, en enero de 2015 en Granada (Europa Press).

Concluimos este tipo de rituales con el ascetismo. Se denomina ascetismo o ascética (en griego: ἄσκησις, *áskēsis*, “ejercicio” o “formación”), a la doctrina filosófica y religiosa que busca purificar el espíritu por medio de la negación de los placeres materiales o abstinencia¹⁵³. Los ascetas realizan actos que van desde el recogimiento a la abstinencia, pasando en ocasiones por las disciplinas del cuerpo entre las que se incluye la flagelación, buscando parece ser el desprendimiento del cuerpo, el vacío mental y la purificación del alma. Un caso extremo es el de los ascetas aghori, fig. 135.

El ascetismo, alcanzó su mayor difusión al incorporarse a sistemas religiosos como: el budismo, el cristianismo y el islamismo, siendo un modo de acceso místico. En Occidente, las primeras doctrinas ascéticas surgieron en la antigua Grecia. En Oriente, las prácticas ascéticas son milenarias, por ejemplo por los *ajivikas*: ascetas que surgieron a la par que el budismo,

153. <http://www.wordreference.com/definicion/ascetismo>



Fig. 135. L, Joey (s.f.). *Aghora Puja*, de la serie *Holy men*.



Fig. 136. (S. f). San Rafael Arnaiz Barón (España, 1911-1938).

cuyo fundador fue Maskarin Goshala, y los conocidos *sadhus* (yoguis): cuya congregación mayor se realiza cada doce años, en el *Kumbha Mela*, en Allahabad.

En el encuentro con los estados superiores del ser, el asceta deviene a místico, en España, es considerado como uno de los grandes místicos del siglo xx el llamado hermano Rafael, fig. 136, que fue canonizado en el año 2009. Mundialmente conocido es el místico Paramahansa Yogananda, que en la fig.137 los vemos una hora antes de entrar en *mahasamadhi* (muerte consciente).

Finalmente, es en el sufismo donde volvemos a encontrar un símil con la definición de chamán, entendido como “loco”, en este caso sus integrantes se autodefinen como “los locos de Dios”. Parafraseando a Eliade, por cortesía de la cultura y en los términos de dicha cultura encontramos una representación en la figura de Mulá Nasrudín, el maestro sufi al que se le suele ilustrar montando al revés su cabalgadura. En una hazaña de Nasrudín recogida por Shah (1966), este busca sus llaves perdidas y un hombre al verlo se para a ayudarlo, preguntándole por dónde se le habían caído, Nasrudín le contesta: En mi casa.

Entonces, ¿por qué buscas aquí?

Hay más luz aquí que dentro de mi casa.



Fig. 137. (1952). Paramahansa Yogananda (India 1893-1952). Una hora antes de su *mahasamadhi*.

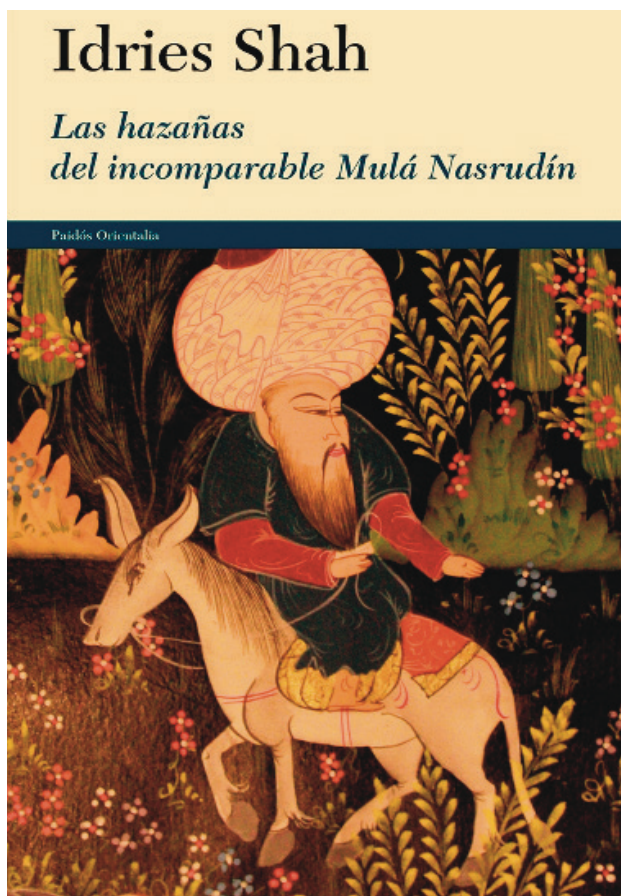


Fig. 138. Shah, Idries. Imagen portada (2008). *Las hazañas del incomparable Mulá Nasrudín*.

Ritual-performance: a este tipo de ritual pertenecen, a nuestro criterio, los faquires, los toreros y los artistas circenses extremos, que en último grado exhiben públicamente sus prácticas ascéticas o vocacionales. No obviamos que estas intervenciones públicas conllevan serios riesgos de oficio, que puede acabar con sus vidas.

El término faquir, proviene (del persa ری‌قف, transl. «Faqīr», significa «pobre»; y del árabe رقفة, faqr, «pobreza»), es un asceta (o morabito en la cultura musulmán) que ejecuta retos de resistencia física y mental, tales como caminar sobre el fuego o cristales, introducirse antorchas o cuchillos en su boca, acostarse sobre camas con clavos... (Fundación W.).

El término, desvalorizado en la actualidad de su sentido sacro, hace mención a aquellos artistas que practican estas actividades con carácter circense, fig. 140.

El toreo, práctica ancestral de compleja simbología (fuego, calor y vid), fue en su origen, relacionado con los antiguos ritos solares a Mitra. En la actualidad, es un arte que origina controversia por las heridas, la sangre y las muertes que conlleva. Uno de sus más controvertidos y entregados oficiantes es el torero José Tomás Román Martín¹⁵⁴, más conocido por José

154. (España, 1975).



Fig. 139. (2011). *Un caso infrecuente*, documental *The Supernaturalist* del mago Dan White. Monje que ha desarrollado las capacidades de levitación.

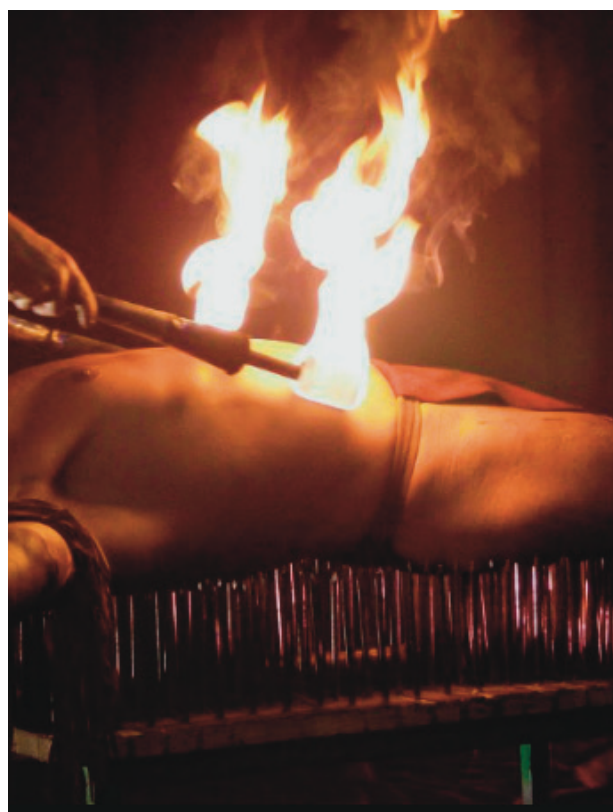


Fig. 140. (2015). Eldy. Faquir espectáculo. Fotografía de inicio de su página web.

Tomás, que después de recuperarse de una grave cogida que tuvo en México (2010), declaró a su salida del hospital: “México, recibí la sangre de tu pueblo, no me puedo sentir más mexicano.” En una declaración de principios, posteriormente José Tomás afirmó: “vivir sin torear no es vivir”.

Sobre los artistas circenses extremos hemos de decir que, por su forma de entender el oficio como forma de vida, ponen en alto riesgo su integridad física, como referente destacamos al artista Eskil Rønningsbakken, que es famoso mundialmente por sus acrobacias equilibristas, así como por sus problemas de orden público debido a sus actuaciones, las cuales las realiza sin apenas sistemas de seguridad o sin sistemas directamente, en lugares públicos o como podemos ver en la fig. 142, en espacios “imposibles”.

Ritual-símbolo: hallamos múltiples ejemplos de rituales como “símbolos adaptados”, tanto a los tiempos actuales y a lo largo y ancho de la Tierra en todas las culturas. En España, por ejemplo, tenemos la *Fiesta del vino* y la *Fiesta de la tomatina*, entre otras¹⁵⁵.

Sabemos que todos los rituales conviven o se desarrollan a través de objetos simbólicos, ejemplos actuales localizamos en los relativamente conocidos cultos druidicos (estos han



Fig. 141. (AP, 2010). Fotografía del torero José Tomás saliendo del hospital de Aguascalientes en México.

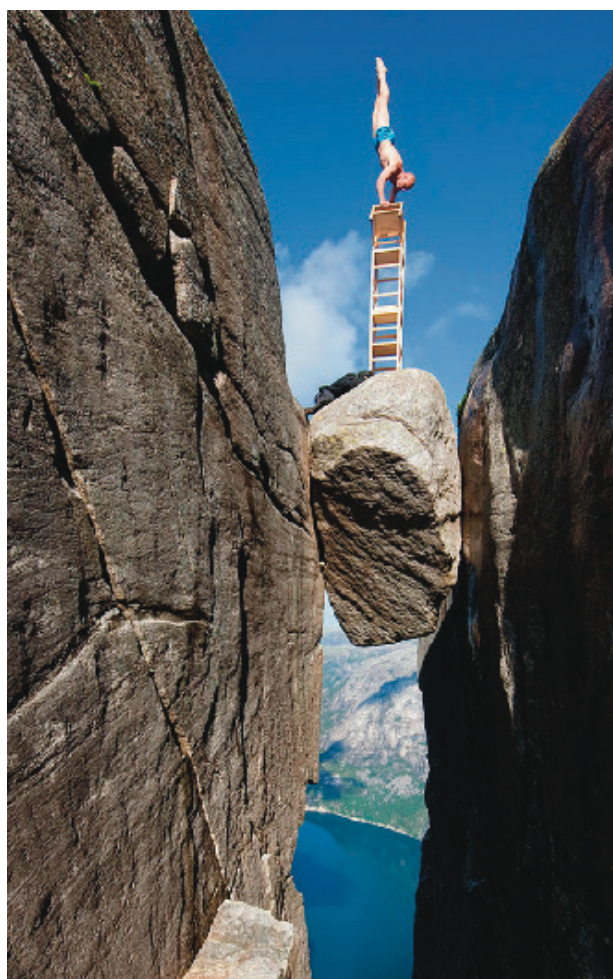


Fig. 142. Rønningsbakken, Eskil (2012).

155. Este tipo de encuentros serán tratados en el apartado 3.5.3.

sido reconocidos en el Reino Unido como religión oficial en 2010).

Los cultos druídicos, que se relacionan con la naturaleza, en ocasiones son confundidos o mezclados con otras sociedades de índole feminista, como son las *Adoradoras de la Luna* o las sociedades Wicca, estas últimas aparentemente surgieron a principios del siglo xx en Inglaterra, aunque a nuestro entender son ancestrales, siendo registradas a partir de dicha fecha, son de naturaleza religiosa-neopagana. Estas sociedades se sirven de la magia blanca-verde, y desde las mismas se incita a la fertilización de la naturaleza. En la fig. 145, podemos ver la fertilización de la tierra (rito de conexión con la tierra) a través del vertido de sangre, que pervive en la actualidad y en ocasiones fuera de los ritos primarios a la Diosa Madre. Estos y otros cultos de “la nueva era” y “a la diosa que toda mujer lleva dentro”, parecen conllevar el uso de la sangre, en este caso menstruante¹⁵⁶.

En esta somera introducción, hemos expuesto algunos ejemplos que creemos señalan la finalidad de los distintos rituales, por ende nos permite vislumbrar el binomio rito-mito.



Fig. 143. (2010). Iniciación druidas. Stonehenge solsticio de verano.



Fig. 144. (2006). Utensilios utilizados en los encuentros Wicca.



Fig. 145. (2013?). Ritual de siembra de la Luna roja, (realizada con sangre menstrual).

156. Páginas en Internet de ejemplo: <http://lasdiosasdecadawmujer.blogspot.com.es/>
<http://tufemeninosagrado.blogspot.com.es/p/talleres-vivenciales.html>

3.4.3. Sacrificios: continuidad

Los sacrificios y los encuentros rituales, parecen actuar como puente o como escisión entre lo conocido (a veces mal entendido como natural) y lo desconocido de los “otros” procesos. De forma derivada nos preguntamos cuáles son esos procesos y por qué parecen manifestarse o necesitar del rito y/o el sacrificio, y si es qué estas acciones pueden dar lugar a otra realidad dentro de lo conocido. En la búsqueda de respuestas, constatamos como en la actualidad distintos monumentos se exhiben como suerte de recordatorio de holocaustos, atentados y guerras acaecidas. Museos se han abierto y se abren como muestrario de los efectos devastadores de la guerra, este es el caso del Museo Memorial de la Paz de Hiroshima (1955), realizado por el arquitecto Kenzō Tange¹⁵⁷ e inaugurado en 2008, en cuyo interior se muestra la siguiente recreación, fig. 146.

En España, tenemos un claro ejemplo en la Abadía de la Santa Cruz del Valle de los Caídos¹⁵⁸, con su monumento. La basílica fue construida entre los años 1940-1958, por Pedro Muguruza y Diego Méndez sucesivamente, con la finalidad de rendir culto a los caídos de la Guerra Civil española (1936-39). No se sabe a ciencia cierta, cuantas personas de la contienda



Fig. 146. (2011). Museo Memorial de la Paz de Hiroshima. Pieza exhibida.

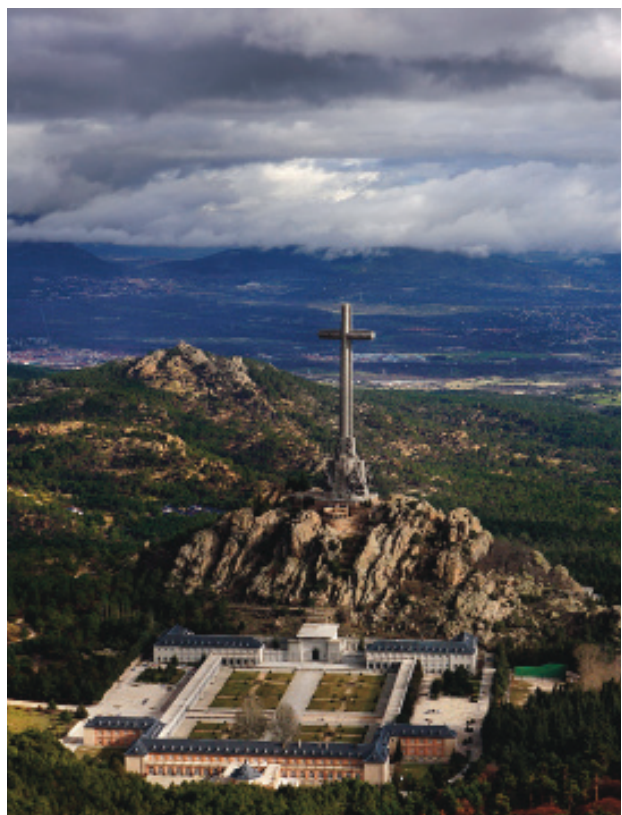


Fig. 147. Díaz Bes, Jorge (2012). Abadía y monumento Valle de los Caídos en San Lorenzo de El Escorial, España.

157. (Sakai, 1913-2005).

158. Abadía benedictina.

(ambos bandos) están enterrados, en el archivo de los benedictinos existen datos de 33.832 personas, pero se cree que pueden ser unos 50.000 cadáveres, los primeros identificados, los otros: provenientes de fosas comunes.

Otros espacios, se abren para la exhibición de materiales y formas de tortura utilizados públicamente en otras épocas, y privadamente de la actualidad. En Toledo, se puede visitar una exposición permanente de *Antiguos instrumentos de tortura* en la Sala de Exposiciones Alfonso XII, fig. 148, en cuyo interior se exhiben aparatos y máquinas empleadas por el Tribunal de la Santa Inquisición en sus interrogatorios. La réplica de uno de los instrumentos de tortura más antiguos, el *Toro de Falaris*¹⁵⁹, se puede visitar en el Museo de la Tortura El Solar¹⁶⁰, fig. 149, cuyo tormento consistía en meter a la persona o personas dentro del animal metálico, dejando como orificios una apertura en la boca y en las fosas nasales del instrumento, al prender fuego debajo del animal, los gritos de las personas sonaban semejantes a bramidos.

En la idea central de todo sacrificio, pensamos que subyace el don o capacidad de aplacar al receptor (humano) o a las potencias (de otra naturaleza), impidiendo posibles castigos supe-

159. (Siglo VI a. C.).

160. Inaugurado en el 2002 en Santillana del Mar (Cantabria).



Fig. 148. (2011). Cartel de la Exposición permanente de Instrumentos de tortura (Toledo).



Fig. 149. (2009). *Toro de Falaris*. Instrumento de tortura asociado al tirano Falaris de Agrigento, asociado el invento a Perillo de Atenas. Siglo VI a. C. Museo de la Tortura El Solar.

riores que pudieran sobrevenir, puesto que las peticiones se hacen ante una “imperiosa” necesidad.

Las formas ritualizadas y estereotipadas de presentar el sacrificio (independientemente del grado final del mismo), nos hace reflexionar sobre las heridas; en las laceraciones autoinfligidas por ejemplo, que por asociación y por igual origen tienen similar significado e incluso, el color rojo cuando se presenta irracionalmente, es decir, como una invasión misteriosa en el objeto o la representación. Para poder aclarar esta visión expuesta, partiremos de un cuento extraído tanto del libro el *Aleph* de Paulo Coelho¹⁶¹ como de la propia página del autor¹⁶². En el primer caso no hay referencia a la autoría, en cambio en su página web referencia como narrador a Elie Wiesel¹⁶³, Premio Nobel de la Paz en 1986, que toca a nuestro entender la teoría que estamos introduciendo en este estudio.

El gran rabino de Israel, Shem Tov, cuando veía que su pueblo estaba siendo maltratado, se iba al bosque, encendía un fuego sagrado y decía una oración especial, pidiéndole a Dios que protegiese a su pueblo. Y Dios enviaba un milagro. Más tarde, su discípulo Maggid de Mezritch, siguiendo los pasos de su maestro, iba al mismo lugar del bosque y decía: “No sé encender el fuego sagrado ni conozco la oración especial, pero todavía recuerdo el lugar ¡Ayúdanos, Señor! Y el Señor los ayudaba. Cincuenta años después, el rabino de Israel, Rizbin, en su silla de ruedas, hablaba con Dios: “No sé encender el fuego sagrado, no conozco la oración y ni tan siquiera puedo encontrar el lugar en el bosque. Todo lo que puedo hacer es contar esta historia, esperando que Dios me escuche. (Coelho, 2001, p.67)

No podemos por menos que plantearnos, si es qué en realidad hemos perdido la referencia sobre el rito colectivo y mantenemos la acción sin aparente sentido, o por el contrario lo que hemos perdido es el espacio y/ o las herramientas rituales, manteniendo la referencia al ofrendado.

Continuando con los símbolos en los rituales, el fuego ocupa un lugar prioritario, desde los fuegos sagrados religiosos que mantienen su lugar y vigencia, pasando por los fuegos olímpicos cuyo comienzo ígneo surge del Templo de Hera, y cuyos principios según creemos están arraigado en lo más recóndito de nuestra memoria ancestral, en la fig. 150, podemos ver a una actriz en el papel representacional de la Gran Sacerdotisa portando la llama sagrada, hasta su presencia en festividades cuyo protagonista es el fuego, como es el caso de la actual *cremá* valenciana.

161. (Rio de Janeiro, 1947).

162. http://www.warriorofthelight.com/espa/edi39_conto.shtml.

163. (Rumanía, 1928).

Otro ejemplo hallamos en la religión mazdeista, cuyos seguidores de Ahura Mazda tienen como obligación fundamental no permitir que se apague el fuego sagrado, que es el símbolo de la Divinidad misma.

En otras religiones y transcurriendo en la actualidad, hallamos ritos cuya simbología principal se concreta a través del fuego, una muestra nos la dan los cristianos ortodoxos que con el *Rito del Fuego Sagrado*¹⁶⁴ celebran la resurrección de Jesucristo. En este rito, se cree que el fuego es encendido de forma milagrosa dentro del *Santo Sepulcro*, este es sacado por el patriarca, actualmente Teófilo III (Ilias Giannopoulos)¹⁶⁵, y es portada la llama a otros lugares para las distintas celebraciones.

Aunque y retomando el cuento de Coelho, en el mismo se tiene en consideración todo el tiempo al ofrendado y su necesidad, nos planteamos si no es el olvido de alguno o varios de los elementos del sacrificio, el resultado inherente a algunos ritos religiosos y el de muchos ritos sociales actuales, al menos a un nivel no conocido, neófito. Por ejemplo, en un culto que se da en la actualidad en un templo (abierto) dedicado a Kali, en Dakshinkali (Katmandú), acuden los nepalíes a rendir homenaje a la deidad bañando su estatua con la sangre de animales sacrifica-



Fig. 150. Menegaki, Ino (2012). La actriz en el papel de Gran Sacerdotisa de Olímpia. Londres. De los fuegos sagrados más antiguos que se conocen son los que surgen en el Templo de Hera (Olimpia).



Fig. 151. Rito del fuego sagrado (2011). Santo sepulcro en la ciudad vieja de Jerusalén.

164. En la Iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalén.

165. (Grecia, 1952).

dos. El sentido conocido o visible por el que los nepalíes sacrifican animales machos (gallos y cabritos), es por la creencia de que dicho sacrificio les permitirá reencarnar en un nivel de vida superior.

Para otros pueblos (desde un postulado no reencarnacionista), la sangre se entendía y a veces se entiende como dadora y transportadora de vida, incluso a lo vegetal ya que se ha utilizado como fertilización propiciatoria de la tierra. Estas creencias y ritos enlazados con la tierra (por lo general) nos han llegado como fiestas sin sacrificio, aunque esporádicamente estas ofrendas de sangre se urden con sacrificios humanos. Hace tres años salió a la luz el asesinato ritual de Lalita Tati, una niña de 7 años que fue ofrendada a la diosa local por dos agricultores de la zona afín de obtener buenas cosechas, ambos confesaron y quisieron dar una recompensa económica a los padres (MailOnline, Chhattisgarh, 2012).

En épocas remotas (por ejemplo en Camboya), cuando se derramaba la sangre en un sacrificio se creía era presagio de abundancia, de fertilidad y de próximas lluvias, en la actualidad algunas minorías de culto animista mantienen el sacrificio como ritos de protección y sanación, fig. 154. Acercándonos a la religión católica, “el acto de ofrecer en la misa el cuerpo de Cristo.



Fig. 152. Templo de Dakshinkali (2012).



Fig. 153. (2012). Imagen utilizada en varios medios digitales para acompañar la noticia del secuestro-asesinato de la niña de 7 años Lalita Tati en la India.



Fig. 154. Sokunthea, Chor (20/08/2009). Ofrendas económicas para el sacrificio. Aldea de Trang, en la provincia por Pusat, al noroeste de Phnom Penh.

...”, es considerado un sacrificio: entraría para las personas no creyentes dentro de los sacrificios simbólicos, no así para los creyentes, cuyo acto sacrificial es un ritual que hace presente, que concreta en el tiempo y en el espacio el cuerpo de Cristo y su sangre de vida. Esta discusión se ha mantenido a lo largo de la historia en la propia Iglesia.

El derramamiento ritual, en ocasiones bendice y en ocasiones quita la vida. En la *Oración a la preciosísima sangre de Jesús* nos asomamos a esta profunda concepción teológica: ¡Oh sangre adorable, precio de la redención del universo, fuente de vida eterna que refrigeráis nuestras almas...”. En la imagen de la fig. 155, contemplamos el *Agnus Dei* (del latín; cordero de Dios), este hace referencia a Jesucristo ofrecido en sacrificio para la salvación de la humanidad. “... Digno es el Cordero degollado de recibir el poder, la riqueza, la sabiduría, la fuerza, el honor, la gloria y la alabanza. ...” (Apocalipsis, 5:7-14). En un revisionismo del *Agnus Dei*, el colectivo Art Orienté Objet, realizó una crítica sobre la iniciación a través de la muerte con *Le Tout-Autre* (2008), fig. 156.

Otros animales hemos visto atravesados en el arte con referencias claras al sacrificio, de la mano de Cai Guo-Qiang (replicados), reales de la mano de Hermann Nitsch.



Fig. 155. Van Eyck, Jan y Hubert (1432). *Retablo de la Adoración del Cordero Místico*. Fragmento de imagen.

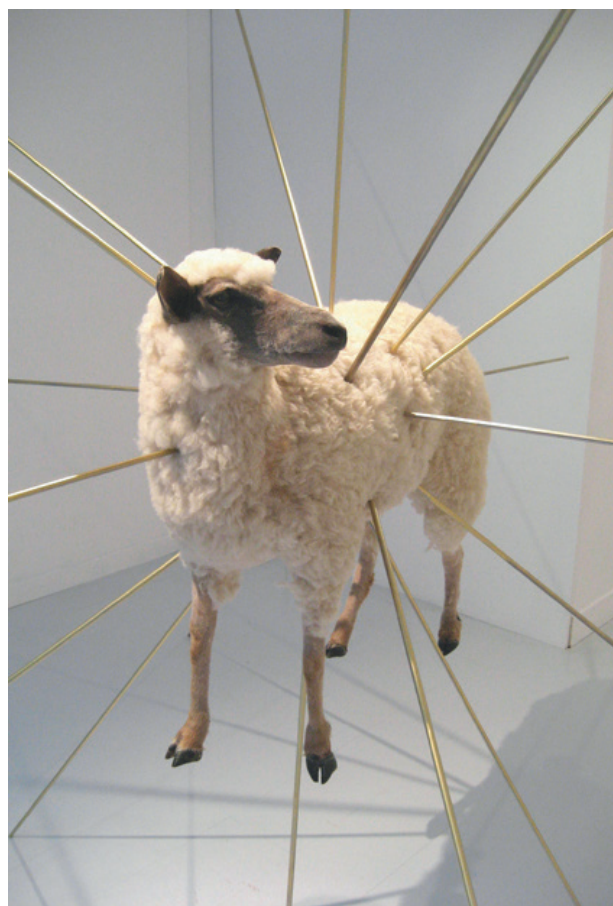


Fig. 156. Art Orienté Objet (2008). *Le Tout-Autre*.

Fuera de los cultos establecidos hoy en día, es en los territorios de lo ignoto, en los campos de profundos dominios mentales, donde los límites de la mente parecen difuminarse, donde el entendimiento se nubla al tratar aspectos no tangibles de nuestra existencia.

En la doble ética: bifurcada por un lado en lo social y por otro lado en lo ancestral, desde el espacio de las supersticiones, sueños, creencias ancestrales, religión y las creencias espirituales, surge el impulso que lleva, en algún momento y a algunos seres humanos, a concretar sacrificios de sangre y vida, exponemos algunos ejemplos. En la India (Sonari, en Assam), una mujer llamada Ranju Devi quemó vivo a uno de sus dos bebés gemelos (de 5 meses), para salvar a uno de ellos, ya que había soñado: “que si no mataba a uno, morirían los dos”, al pedir consejo a un brujo del lugar, este le aconsejó quemar a uno de los gemelos, en un ritual para calmar a la deidad” (EFE, 2013).

En el último año de recuento (2009), en la India se contabilizaron 186 muertes violentas relacionadas con temas rituales¹⁶⁶.

En Nigeria, en Ibadán, en marzo de 2014 rescataron en una casa, que ha sido llamada desde entonces “la casa de los horrores”, a 23 personas secuestradas y 20 cadáveres, que se



Fig. 157. Rouch, Jean (1955). *Les Maîtres Fous*. Documental cortometraje docufiction. Secta *Hauka* (África). Jean Rouch (Francia, 1917-2014).



Fig. 158. (2014). Cráneos desenterrados de la “casa de los horrores” Nigeria. Fotografía: AFP. Fragmento de imagen.

166. Noticia dada por Agencia EFE.

dedicaban a sacrificios rituales (EFE, 2014), fig. 158.

Sacrificios propiciatorios, aconsejados, masivos, ordenados desde los sueños o desde el espacio ignoto de la demencia, ordenes no cuestionadas y ejecutadas, para concluir en nuestra exposición de ejemplos con los sacrificios “salvadores del mundo”, en el caso del chileno Ramón Castillo Gaete (*Antares de la luz*), que ejerciendo de líder absoluto en su secta, sacrificó a su propio hijo de tres días de edad, pensando él y su grupo que libraban al mundo del Anticristo (23/11/2012), (EFE, 2013). Cuando se hizo público huyó hasta que al verse acorralado, se suicidó.

La lista de sacrificios rituales en grado de muerte o en distintos grados de tortura (psíquica-física) es tan amplia en la actualidad, que nos preguntamos en dónde no existe el sacrificio. De tal forma, que los ejemplos utilizados, son apenas un botón a estas macabras necesidades humanas. Finalizamos esta introducción sobre los sacrificios, recordando la *Convención contra la tortura y otros tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes*, hecha en Nueva York el 10/12/1984. Con entrada en vigor en 1987, y ratificada por el Gobierno español¹⁶⁷, hallamos el Artículo 1 de estas intenciones legisladas.

167. BOE núm. 268/1987, de 9 de noviembre de 1987.



Fig. 159. (S.f.). Castillo Gaete, Ramón (1977-2013).

Parte I

Artículo 1

1. A los efectos de la presente Convención, se entenderá por el término “tortura” todo acto por el cual se inflija intencionadamente a una persona dolores o sufrimientos graves, ya sean físicos o mentales, con el fin de obtener de ella o de un tercero información o una confesión, de castigarla por un acto que haya cometido, o se sospeche que ha cometido, o de intimidar o coaccionar a esa persona o a otras, o por cualquier razón basada en cualquier tipo de discriminación, cuando dichos dolores o sufrimientos sean infligidos por un funcionario público u otra persona en el ejercicio de funciones públicas, a instigación suya, o con su consentimiento o aquiescencia. No se considerarán torturas los dolores o sufrimientos que sean consecuencia únicamente de sanciones legítimas, o que sean inherentes o incidentales a éstas.

2. El presente artículo se entenderá sin perjuicio de cualquier instrumento internacional o legislación nacional que contenga o pueda contener disposiciones de mayor alcance.

Convención contra la tortura y otros tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes.

Texto extraído de <http://www2.ohchr.org/spanish/law/cat.htm>

En un punto y aparte nos introducimos en el territorio del arte, en el que muy rara vez los sacrificios rituales llegan al grado de muerte, siendo tratado el cuerpo desde el artificio, pasando por el simulacro, hasta llegar a ejecutar sacrificios de menor grado. En el estudio del conocimiento del cuerpo a través de los sacrificios, han sido los llamados accionistas los que han abierto el terreno, aunque otros movimientos corporales como son las *performances*, los *happenings* (collages de acciones) o el *body art*, le han seguido en menor o mayor grado, dependiendo del momento, artista y lugar.

Estos movimientos de difícil encasillamiento, permiten que el espacio de representación sea cambiante, por ejemplo, en los cuerpos de acción las funciones del artista son más cercanas al mediador que al creador, permitiendo que se den procesos de interacción a nivel individual o grupal. Con distintos grados de participación y abierta argumentación, la acción puede ser improvisada o ensayada, y se pide la participación del espectador o la observación de la catarsis del autor.

Para el artista Hermann Nitsch¹⁶⁸, que a finales de la década de los 50 creó el concepto de *Teatro de Orgías y Misterios*, sus manifestaciones artísticas han sido una conjugación de arte y rituales religiosos y paganos, buscando suplantar el rito por la liturgia artística.

En los antecedentes del accionismo subyacía una reacción ante el arte y el momento vital cultural en una sociedad concreta: la austriaca. Con influencias de Nietzsche, S. Freud, C. G. Jung, H. Marcuse, W. Reich, se buscaba de forma clara, (pensamos que como en tantas otras ocasiones dentro del arte), una renovación en todos los campos culturales. De forma interactiva, se buscaba la extensión a la vida cotidiana, propugnando una transformación social desde estas acciones.

El accionismo vienés no se ha reconocido como grupo, Nitsch afirmó a este respecto: “Simplemente, un buen número de artistas reaccionaron contra la situación en la que el arte y ellos mismos se encontraban, con la casualidad de que todo ello sucedió en la misma época y tuvo similares significados y resultados” (Verde y Nitsch, 1999).

Entre sus objetivos se encontraba la reacción contra el expresionismo abstracto norteamericano y sus derivaciones utilizando su cuerpo como soporte y material de la obra de arte, un cuerpo que podía ser degradado, envilecido e incluso mancillado en un proceso experimental. Pusieron gran énfasis en las prácticas corporales expresionistas, provocativas, transgresoras y fetichistas..., buscaban

168. (Austria, 1938).

su justificación en las teorías psicoanalíticas ..., en el trabajo de artistas austriacos como Egon Schiele y Oskar Kokoschka, en los rituales paganos (episodios dionisiacos) y cristianos (escenas de la pasión de Cristo) y en las fiestas populares y carnavalescas. (Pérez Castillo, 2013)

En otros apartados retomaremos el hacer de estos accionistas, concluimos con ese continuo guiño apropiacionista o de adopción, que por estética y principios se da en el arte, con el músico Tim Sköld¹⁶⁹, que en 2002 se exhibió con el aspecto de una acción *Painting self* que en 1965 realizara Brus Günter.



Fig. 160. Brus, Günter (1965). Self - Painting, Self – Mutilation.



Fig. 161. Sköld, Tim (2002). Músico colaborador de Marilyn Manson.

169. (Suecia, 1966).

3.5

La Sangre

“La sangre transporta información de la vida terrestre en el cuerpo. La sangre de todo ser humano como las huellas dactilares, es única y preciosa, transportadora de luz. La esencia primordial de la vida viaja en la luz” (Sahamos, 2014).

3.5.1. Antecedentes e innovación

El hombre, que a lo largo de la historia se ha servido de sus fluidos corporales para variopintas finalidades: reproducción, curación, mediador en rituales, etc., en lo que refiere al arte ha simbolizado e iconizado sus fluidos hasta que, llegados al siglo xx estos resurgen físicamente como según parece sucedía en los primitivos rituales, pudiendo significar en algunas situaciones un intento prioritario de volver a los orígenes.

De todos los biofluidos, la sangre ha sido el más aprovechado, no sólo para alimentarse y apaciguar la sed sino que ha sido ingerida (la de los otros) para atrapar su fuerza y energía nouménica; también ha servido como paliativa y sanadora en el caso de las transfusiones de sangre e incluso las autotransfusiones, a las que se ha recurrido en trastornos inmunodeficientes y de regeneración. En la otra vertiente, la sangre se ha empleado como portadora de enfermedades, como componente en pócimas y, en rituales de magia *goética* como “llamadora” de entidades.

En tiempos remotos, este fluido se llegó a emplear como materia de construcción, siendo considerado fundamental para “inaugurar-mantener-conservar” la estructura de algunas edificaciones, normalmente murallas y castillos. El derramamiento de sangre se hacía necesario para fijar la edificación, y en no pocas circunstancias se requerían los cuerpos para estos ritos fundacionales.

En los rituales de guerra, la sangre se destinaba a la práctica de pictogramas, los guerreros con tales pinturas podían demostrar su valentía y fiereza, también ha sido recurrente su uso en las hermandades de sangre. En el arte, desde aquellas pinturas en las cavernas que presagiaban o narraban las buenas cacerías, sólo y esporádicamente ha servido como materia integrante y “vivificadora” de lo pintado.

La sangre, fuera de su función vital está vigente en múltiples terrenos a lo largo de toda la historia de la humanidad, significando todo proceso; principia y protagoniza, enraíza y significa en las capas más oscuras, recónditas y ancestrales de nuestra sentida vivencia, así como de nuestro desconocido y alterado psiquismo.

3.5.2. La sangre: etimología

Según describía Melampo, en sus comentarios (630 a. C.) a la *Tékhne Grammatiké*¹⁷⁰, etimología es la desmembración de las palabras, mediante la cual se aclara la verdad; ἔτυμον. “La sangre tomó el nombre de la etimología griega (αἷμα), porque vegeta y se sustenta y vive” (San Isidoro, 627-630). En la fig. 162, sin que haya constancia de otra anterior, se describe por primera vez la circulación (menor o pulmonar), que fue descubierta y publicada en 1242, por Ibn al-Nafis¹⁷¹.

La palabra sangre proviene del latín Sanguis- inis. Significa suave (anguis), ya que tenía esa textura al tocarla. Anat. y Fisiol. es un líquido rojo, espeso, de composición compleja, que circula por el sistema vascular de la mayoría de los animales y que cumplen las siguientes funciones: respiratoria, nutritiva, excretora, inmunitaria, transportadora y reguladora (RAE).

Todas estas funciones que la sangre realiza dentro de nuestro organismo (a nuestro entender), son simbióticas de las motivaciones funcionales por las que algunos artistas trabajan este fluido preciado.

170. Considerada la primera gramática griega contemporánea. Obra de Dionisio de Tracia, de la que no es seguro su autoría.

171. <http://spainillustrated.blogspot.com.es/2012/08/pen-samiento-teologico-y-cientifico-de.html>



Fig. 162. Al-Nafis, Ibn (siglo XIII). Comentario sobre la Anatomía del Canon de Avicena.



Fig. 163. (2009). Exposición *Human bodies*. (Exposición itinerante). <http://www.humanbodies.eu/>

Prosiguiendo con la fisiología de la sangre, esta se mueve dentro de un circuito cerrado, de un microcosmos. Se presenta como sangre arterial: circulando por las arterias desde los pulmones y el corazón hacia la periferia, cargada de oxígeno y materias nutritivas, o como sangre venosa: circulando por las venas desde la periferia hacia el corazón y los pulmones, cargada de anhídrido carbónico y de productos de desecho o residuos.

La sangre, transporta vida y muerte en el circuito doble por el que fluye. Este circuito, ha sido representado en múltiples ocasiones con la forma del *uróboros* (del griego «ουροβόρος», “uróvoro”, a su vez de oyrá, “cola”, y borá, “alimento”), figura con múltiples significados, podemos ver en las figs. 164-165, la vigencia de esta imagen. Entendemos que es esta función, dual visible (nutrir-desechar), la que se ha dado desde tiempos ancestrales, tanto en el tratamiento artístico de la sangre como en los rituales.

El color, entra en relación con los dos tipos de sangre: la sangre roja o arterial y la sangre negra o venosa, vinculamos el rojo con la oxigenación y la nutrición y el negro con la excreción de los desechos, de este modo volvemos a encontrarnos con la dualidad de la vida y la muerte, que encara simbólicamente el fluir de la vida (rojo) y el fluir de la muerte (negro).

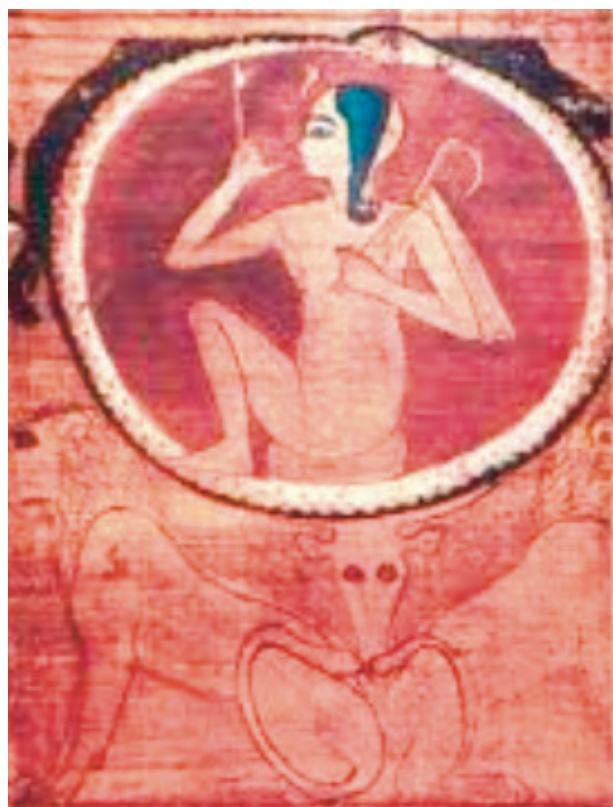


Fig. 164. (21ª Dinastía). Papiro *Heroub Dama*. Representación antigua del *Uróboros*, pirámide de Unas, Egipto.



Fig. 165. (S. f.). Recreación actual del *Urobóros* (recreación del ciclo de la vida y la muerte).

En lo que concierne a las diferencias entre sistema sanguíneos:

En biología, la representación gráfica habitual de la circulación de la sangre se suele realizar en color rojo; en su parte arterial y en color azul; en la parte venosa, por analogía con la hemoglobina, pigmento rojo por el hierro responsable del transporte del oxígeno. En algunas especies animales, en vez de sangre encontramos hemolinfa (líquido circulatorio equivalente a la sangre en moluscos y artrópodos), conteniendo hemocianina, que en vez de hierro contiene cobre..., tiene la hemolinfa un oscuro color azul (Fundación W.).

Esta diferencia de colores, nos hace pensar en la mitología griega: Marte (dios de la guerra) es portador de la espada de hierro, este metal es complementario del cobre, que a su vez es el elemento de la nacida del mar: Venus (diosa del amor). Por ello, Marte y Venus se encuentran reproduciendo simbólicamente la totalidad sanguínea del mundo de los seres vivos. En estos mitos, la relación entre dioses, fuerzas planetarias y metales es fundamental, lo que demuestran los numerosos manuscritos, miniados, grabados, etc., encontrados a lo largo de la historia. Contemplamos en las ilustraciones de Marte y Venus, cómo cuando Marte está activo; Venus está cegada, y cómo cuando Venus está activa;

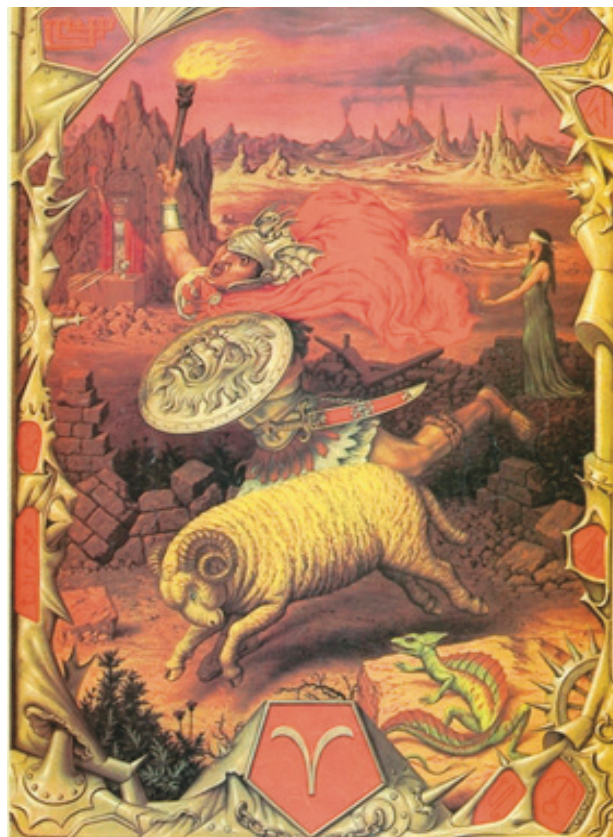


Fig. 166. Bosschart, Johfra (1974). Simbolismo del Zodiaco. Marte.



Fig. 167. Bosschart, Johfra (1974). Simbolismo del Zodiaco. Venus.

Marte descansa de su continua lucha, portando una capa roja y armas de hierro, y Venus llevando un vestido verde porta una lámpara de cobre encendida.

Hallamos particularidades asociadas a la sangre en el campo de la botánica, en el que existen curiosas similitudes con conceptos o elementos religiosos, como ejemplo: la “sangre de Cristo”, que es el nombre vulgar que se da a la fumaria¹⁷², la cual recibe este nombre por su color, siendo utilizada ancestralmente como colorante. La “doncella”, es el nombre cubano de la (malpighiaceae byrsonima lúcida) o amiquí, que obtiene su nombre vulgar porque al ser cortada derrama un líquido sanguinolento. La “sangre de drago” es otra resina encarnada del árbol drago. Otros árboles tropicales de Asia y América dan también resinas rojas y por ello se les aplican nombres relacionados con la palabra sangre, el hongo *Hydnellum peckii* es llamado vulgarmente “diente sangrante” o “muela del diablo” por la apariencia que podemos ver en la fig. 170.

La etimología de la sangre se extiende a la casi totalidad de los campos del conocimiento, lo que nos permite atisbar los profundos conceptos que arrastra.



Fig. 168 y fig. 169. (S. f.). Árbol drago de Canarias, en la figura inferior: recogida de sangre de drago en Perú.



Fig. 170. Erik (2005). *Treasure of Slovakia*. Ejemplar de *Hydnellum peckii* o *diente de sangre*.

172. (Fumaria officinalis L.)

3.5.3. Mitos y ritos con presencia de sangre

“No tenemos certeza de que los antiguos diferenciaron el rito del arte; más bien eran uno” (Sahamos, 2014).

De la observación de lo cíclico surgió la costumbre, el rito propiamente dicho. El Sol surgía y desaparecía cíclicamente, la Luna crecía y decrecía periódicamente, las estaciones se iban y volvían. Los binomios día-noche y vida-muerte han dado un sustento a la existencia del binomio de lo visible- no visible, por ende a nuestra naturaleza material-no material. Se cree que a través de nuestra doble naturaleza, el rito ha persistido como puente o conector con la Naturaleza o con la realidad del momento. De estas y otras observaciones, el hombre tomó referencias básicas, dio temporalidad a su vida; esperando la repetición y recurriendo al rito.

En la mayoría de los textos primigenios, se ha recogido la idea de que la naturaleza dual que manifiesta el ser humano, es un reflejo de la dualidad del mundo, que en última instancia es apariencia. En una de estas recreaciones, fig. 172, vemos una representación del Mundo, en donde el Cielo (Nut, madre de Dioses) es levantado por la Atmósfera (Shu, su padre), que la separa de la Tierra (Geb, su esposo). En este mito primigenio, la diosa Nut es la madre de Osiris, Horus, Seth, Isis y Neftis; cuya gestación llevó



Fig. 171. Dahl, Jeff (2008). *Representación del Dios Nun*.



Fig. 172. (1000 a. C). *Shu (Dios de la atmósfera) levantando a su hija Nut (Diosa del cielo)*.

a cabo en los 5 días epagómenos, que completarían el año solar de 360 días, ya que los egipcios antiguos separaban el año en tres estaciones de 120 días.

A partir de este preámbulo entre lo etimológico y lo mitológico, vamos a intentar retrotraernos a los orígenes de los ritos y su relación con la sangre, si eso fuera posible. Los estudiosos han concluido como el hombre; que contaba con los elementos primarios de su entorno, en el barajar de estos elementos se encontraba a sí mismo, no como unidad sino como grupo, lo que lo reafirmaba y lo mantenía en nexo con los otros y con la vida. Es decir, sabían que en el grupo estaba la salvación y los ritos les servían para preservarlo. Ritos que eran oficiados por un sacerdote o una deidad encarnada, por ejemplo: un faraón. En la fig. 173, contemplamos una representación de Akhenatón¹⁷³, que en su función de faraón actuaba como intermediario entre el orden cósmico y el estado, esta intermediación se llevaba a cabo a través de rituales, como era el *rito al Sol* en honor al dios Atoon.

En los mitos cosmogónicos, el surgimiento de la vida solía mediar en su origen a través de la sangre, el semen o los restos corporales de diosas, dioses, o en épocas más avanzadas, de héroes, pues el rito de materialización (mito),

173. Faraón perteneciente al Imperio Nuevo que reinó en torno a 1356-1336 a. C.



Fig. 173. (Dinastía XVIII). Estela de Akhenatón en adoración a Atoon / Tell-el-Amarna. Atoon (disco solar). Museo de El Cairo.



Fig. 174. (1360 a. C). Pintura mural que representa a Isis. Museo de Karnak.

como conjurador de realidades, necesitaba algo de aquí y algo de allí para hacer de conector, siendo la sangre el elemento puente por antonomasia, ya que esta se mueve en un circuito a veces no ininteligible sin herida y sin muerte.

Mitológicamente, en el principio de los orígenes, otro líquido: el primigenio, era el contenedor y preservador de la vida. Ese fluido vital se hallaba confinado en un mar llamado Nun¹⁷⁴. En la fig. 171, vemos una representación actual del dios Nun con elementos pictográficos egipcios antiguos. Es en ese mar de Nun o mar de las Posibilidades, que la diosa Isis (Ισις en griego, Ast en egipcio), denominada la “Gran maga” o “Fuerza fecundadora de la naturaleza” entre otros calificativos, pescaba las almas (peces), a las que daba vida en la concreción del acto.

Para los antiguos sumerios, este mar primitivo era la diosa Nammu (Madre dadora de vida), considerada la primera deidad y origen de todo, el lugar de culto fue la perdida ciudad de Ur. Observamos en la fig. 175 una estatui-lla egipcia que, en la actualidad y según grupos ufológicos, pertenecería a una representación de la diosa Nammu.

Es en los ritos de surgimiento (en el recorrido por la historia de los mitos), donde más se han empleado los fluidos: la sangre, el semen o

174. Como curiosidad esta palabra en arameo significa pez.



Fig. 175. (3900-3500 a. C.). *Diosa Nammu*, (según grupos ufológicos varios). Pieza funeraria. Exvoto femenino de los sumerios con cabeza de serpiente. Museo Iraquí, Bagdad. Periodo El-Obeid IV.



Fig. 176. (1070-650 a. C.). *Papiro Funerario de la Cantante de Amón Henuttawy* (Tercer período intermedio). Fragmento de imagen. Representación de *Geb* (Tierra) autofertilizándose.

los excrementos, surgidos de los dioses fundadores. Para muchas tradiciones, la encarnación de la diosa con forma mortal o semimortal, daba origen a la flora y la fauna terrestres, con posterioridad surgen relatos sobre plantas (importantes por su uso), que brotan de las cenizas o restos de los héroes.

Presentamos dos ejemplos de mitos cosmogónicos en los cuales, el origen de la vida es posible por los fluidos o restos corporales. El primer ejemplo que hemos visto adecuado reseñar, ha sido recogido en el papiro Bremner-Rhind¹⁷⁵, en *El libro de la destrucción de Apep*, el mayor de los cuatro textos, que incluye un monólogo de Ra (Khepri, dios del Sol) en el que describe su autocreación desde el Nun y la del Mundo por medio de su boca, y:

... cómo creó primero a Shu y Tefnut, de los que nacieron Geb y Nut que dieron, a su vez, origen a la Gran Enéada, tras la cual surgieron los hombres de las lágrimas de su Ojo...Yo concebí con mi propio corazón y allí vinieron a la existencia multitud de formas de criaturas vivas, a saber, las formas de los hijos y las formas de sus hijos. ... Realmente yo me excite con mi mano, copulé /27/ (27,1) con mi mano, escupí con mi propia boca. ... Ra, acto seguido llora sobre lo creado, haciendo surgir de sus lágrimas a los humanos. (Papiro Bremner-Rhind *El Libro del Conocimiento de las Creaciones*(0,1) *de Ra y de la destrucción de Apep*, s.f.)

El otro ejemplo que mostramos, refiere a una leyenda tradicional, narrada en Indonesia, sobre la mujer mítica Hainuwele surgida de un cocotero mágico. La leyenda cuenta que, entre sus atributos se hallaba el que sus excrementos se metamorfosearan en objetos de fabulosas porcelanas, gongs y joyas. Como resultado de esta singularidad:

..., despertó la envidia de las jóvenes quienes mataron a la diosa y escondieron su cadáver. Sin embargo, Ameta (padre adoptivo) encontró a Hainuwele y pidió ayuda de la virginal Satene, quien enfurecida por el asesinato, decidió apartarse del mundo. Antes de partir estipuló que todos los humanos vivos debían atravesar una puerta en espiral para llegar a su lado. Los que lo lograron fundaron las tribus y los que fracasaron se transformaron en ciervos, cerdos, aves o peces, animales que hasta entonces no habían existido. Los restos enterrados de Hainuwele produjeron plantas tuberosas como los ñames y los taros, que se convirtieron en la dieta básica de la población local. (Vicens Bordes, 2012)

175. (EA 10188 del Museo Británico de Londres).

Este mito es semejante al relato javanés y balinés de Devi o Sri Dewi. Mircea Eliade¹⁷⁶ y Joan P. Couliano¹⁷⁷ disertaron sobre la semejanza de este mito con otros misterios más cercanos a nuestra cultura: “..., el conjunto de los misterios de Deméter y su hija Coré-Perséfone está fundamentado sobre una ideología agrícola y sobre un escenario mitológico muy cercano al desarrollado en torno a la figura de Hainuwele, la Coré de los molucas” (Mircea y Culiano, 1990, Pt: 25.1).

El mito de Hainuwele fue registrado por Adolf E. Jensen¹⁷⁸, que en su investigación sobre el sacrificio religioso introdujo el concepto de *Dema deidad*:

Dema Deidades son mitológicas figuras (humanas, animales o sobrehumano) que han dado a ciertos pueblos de sus tierras, los cultivos de alimentos, tótems y el conocimiento, tales como la forma de cultivar cosechas, criar aves de corral, hacer barcos, realizar danzas y realizar sagrado rituales. (Jensen, 1963)

En algunos casos, como en el mito de Seram: Hainuwele, se afirma que:

... a partir de sus desmembrados cuerpos, sangre, etc, llegaron las diferentes comunidades que hoy están en existencia, junto con



Fig. 177. Romero Frías, Xavier (2013). *Hainuwele*.



Fig. 178. (S. f.). *The history of Dewi Sri*.

176. (Rumanía, 1907-1986).

177. (Rumanía, 1950-1991).

178. (Alemania, 1899-1965).

su territorio. Tanto la cultura local y el medio ambiente natural permanecen impregnados con el sobrenatural poder de estas deidades creadoras. (Jensen, 1963)

Siglos después, en el Renacimiento, otro arquetipo (en esta ocasión del mal) defeca humanos. En el tríptico llamado *El Jardín de las delicias* (1500-1505) realizado por Hieronymus Bosch¹⁷⁹, este pintó, en la parte dedicada al Infierno, la figura que se cree representa al mal¹⁸⁰ en un acto continuo de engullir y defecar hombres, que van cayendo a un pozo negro, en el que los condenados a su vez, vomitan o defecan oro.

Según Bishop (1996, p. 10), Carl Gustav Jung¹⁸¹ en su teoría de los arquetipos¹⁸², interpreta las imágenes míticas de los pueblos primitivos como arquetipos que acompañan la evolución de su conciencia. De estos arquetipos se vale el inconsciente colectivo para expresar el bien y el mal, la vida y la muerte, al fin: la dualidad. En sus estudios refiere como el inconsciente personal es el producto, siempre cambiante de la experiencia individual, que comienza en el útero, siendo el primer arquetipo, el más intenso y duradero, el de la gran madre represen-

179. (Países Bajos, 1450-1516).

180. A nuestro entender el mundo y lo exclusivamente material del ser.

181. (Suiza, 1875-1961).

182. Recogidos en *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Escritos que van desde 1934 hasta 1955).



Fig. 179. El Bosco (1503-4). *Jardín de las delicias, el infierno*. Fragmento del tríptico. Museo del Prado.

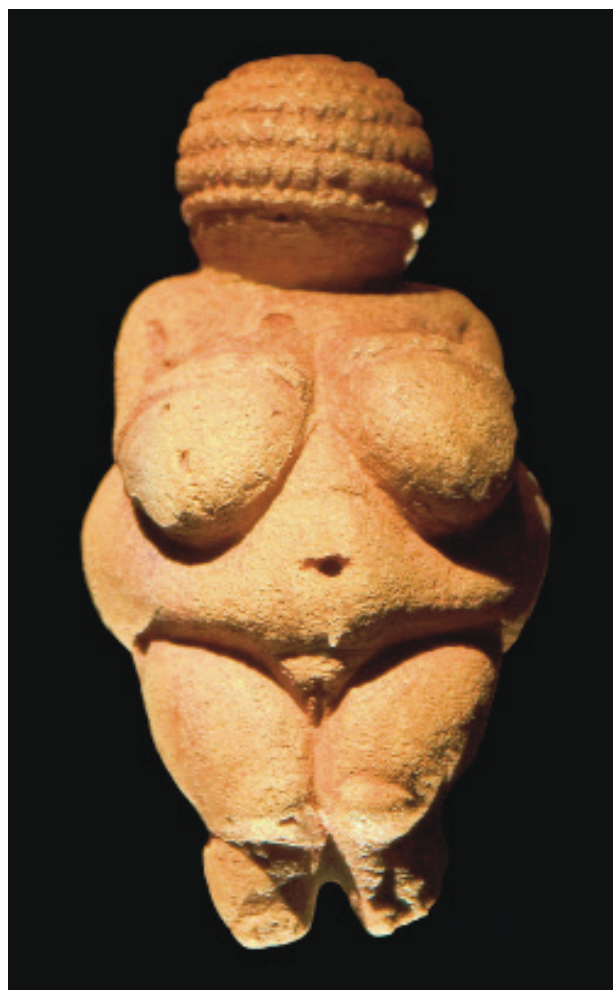


Fig. 180. (20.000-22.000 a. C.). *Venus de Willendorf*.

tada como diosa onnipotente. Una recreación terrorífica de la Venus de Willendorf, que defeca como en el Infierno del Bosco, hallamos en una especie de aquelarre de Goya, fig. 181, perteneciente al film *Las brujas de Zugarramurdi*¹⁸³. Existe pues, una imagen –mítica, arquetípica, materna y monumental–, que debido a su capacidad generativa es aterradora; por no necesitar de un padre (partenogénesis). Esta imagen se refleja en algunos relatos míticos de creación. Otras fecundidades aparecen posteriormente, es el caso de la diosa Tetis, que casada con Océano le dio tantos hijos (como ríos del mundo). De esta misma rama mitológica es la diosa Noche:

La diosa Noche engendra dos hijos: Éter y Día. El primero es la clara y pura luz que se adivina en las más altas regiones de la atmósfera; la luz de los dioses. Por su parte el Día, ilumina a los mortales, y alterna con su madre la Noche. (*Mitos y leyendas*, 2013)

De la representación arquetípica de estos y otros casos mitológicos, surgen las prácticas sexuales ritualizadas. No sabemos desde cuándo existe estas prácticas, ya sean estos ritos de fertilización, de matrimonio místico o *hierogámico*, si sabemos que la pretensión de estos ritos era la de revestir de una naturaleza sagrada y conectiva al rey, a través del poder femenino o creador.

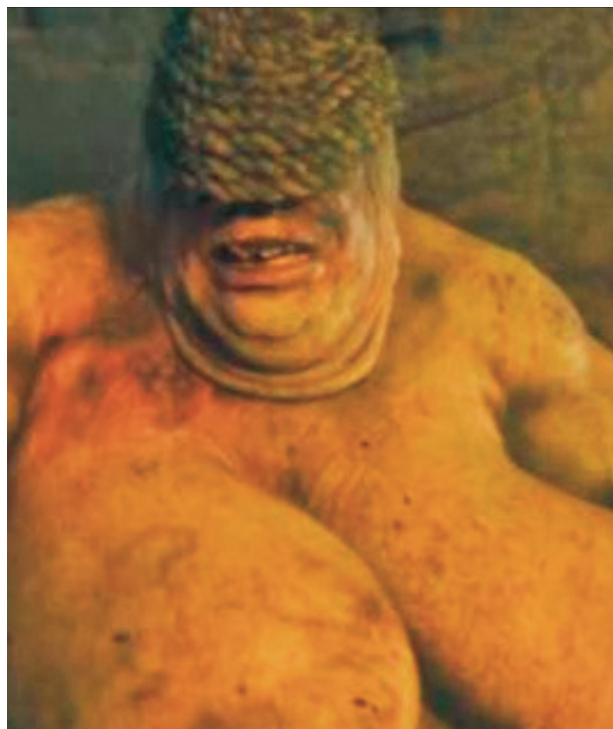


Fig. 181. De la Iglesia, Álex (2013). La Gran madre de *Las brujas de Zugarramurdi*. Esta Venus ingiere personas y si las defeca enteras las dona de poder mágico.

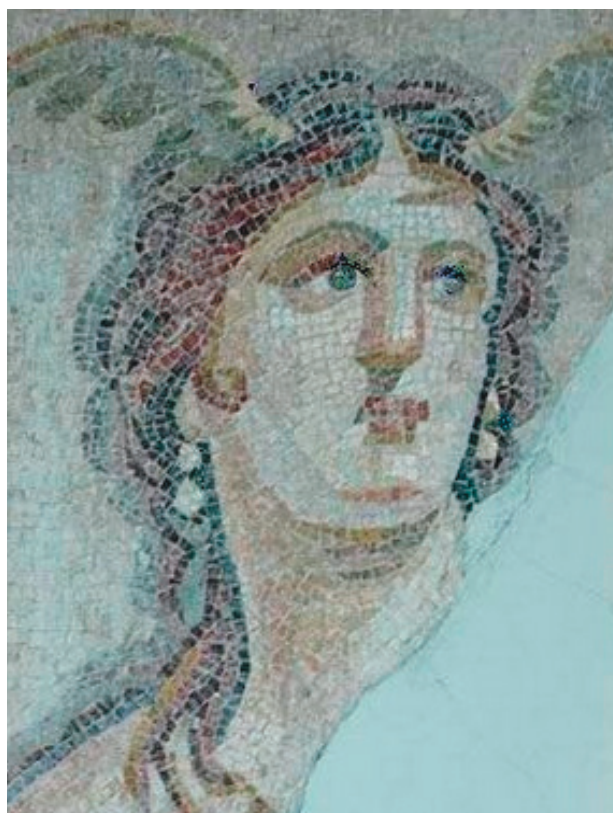


Fig. 182. Diosa *Tetis*. Museo de Antioquía (Turquía).

¹⁸³. Dirigida por Álex de la Iglesia en el 2013.

Estos ritos *hierogámicos* solían aunarse a los ritos de poder y muerte. En los ritos a la diosa Ištar/Inanna, localizamos los primeros ejemplos.

La diosa Ištar estaba “..., asociada principalmente con la sexualidad: su culto implicaba la prostitución sagrada; la ciudad sagrada Uruk se llamaba la “ciudad de las cortesanas sagradas”, y ella misma fue la “cortesana de los dioses. ...” (Fundación W.).

Aparecen registros de la historia de Innana en la *Epopeya de Gilgamesh*, esta epopeya de origen sumerio es considerada la narración escrita más antigua de la historia, siendo recogida de la tradición oral sobre el 1400 a. C. Los ritos de Innana (Ištar) han sido agrupados en parte en el mito de *El descenso de Ištar a los infiernos*, mito este que se asemeja a los de Perséfone y Deméter o a los de Afrodita y Adonis¹⁸⁴, simbolizando el paso de las estaciones de la naturaleza y del ser humano.

Registros escritos de matrimonios hierogámicos localizamos en el origen de una de las primeras festividades, en la celebración matrimonial de un rey sumerio con una sacerdotisa que encarnaba a la diosa. Otro ejemplo de prácticas sexuales ritualizadas, podemos seguir a través del arte minoico¹⁸⁵, en cuyos frescos se muestra



Fig. 183. (2000 a.C.). Posiblemente *Ištar/Innana*. Estatua sumeria. Diosa babilónica del amor y la fertilidad, Reina de la Noche (el firmamento nocturno), era hija de Sin (dios lunar) y Nigal (la Luna).



Fig. 184. (S. f.). *Inanna y Dumuzi*. Reproducción de escultura sumeria.

184. Donde cae la sangre de Adonis muerto; Afrodita hace que florezcan anémones de la familia de las ranunculáceas, la conocida por Adonis annua seguramente.

185. Entre el III milenio a. C. y el II milenio a. C.

el matrimonio de una diosa con su hijo, representado en el salto del toro.

Retomando la historia del rey Gilgamesh, se cree que su existencia fue posible y que vivió sobre el 2600 a. C, ya que existe un registro documental en la *Lista real sumeria*¹⁸⁶. En la tradición sobre Gilgamesh, es su primer enemigo y después muy querido amigo Enkidú, el que le acompaña en las hazañas. Penetramos con este personaje en los ritos de “fuerza” o poder. Estos ritos compendian: los ritos de caza, los de poder sexual masculino y rituales de posesión, ya fueran estos últimos de posesión por un territorio, animales, una mujer, un mando o un reino. Cuando Enkidú fue vencido por Gilgamesh y perdonado, el rito dio paso a una transición en los papeles, en el relieve superior vemos la representación de ambos como iguales.

También se conoce un manuscrito de los esponsales hierogámicos de Innana, convertido en una pieza de teatro ritual: *Innana, Dumuzi y la prosperidad de palacio* (2000 a. C), fig. 184. Innana como esposa de Dumuzi y diosa, cada invierno sacrificaba a Dumuzi al inframundo, siendo resucitado en primavera. Existen otros registros de celebraciones sumerias, donde un sustituto del rey era sacrificado en la representación de este mito, por lo que sabemos: “En la

186. (Redactada hacia 1950 a. C.).



Fig. 185. (2000 a 3000 a.C.). *Taurocatapsia* representada en una pintura del *Palacio de Gnosos*.



Fig. 186. Dalrymple, Neil (2012?). *Gilgamesh y Enkidú*. Encargo del Museum of Myth and Fable, Wem, Shropshire.

Creta minoica —III y II milenios a.C.— tuvieron lugar hierogamias entre la Diosa y un dios de la Vegetación que moría anualmente para propiciar la fertilidad de los campos y rebaños” (Rodríguez, 1999, p. 162).

Volviendo al origen de la gran diosa madre, esta en la Antigüedad era representada como piedra negra, más tarde, en las festividades que se producían y producen en su honor, en el equinoccio de primavera, distintos cultos, nombres y físicos cambiantes se le han ido dando a la gran diosa, tanto de naturaleza secreta como pública, modificándose a lo largo de las distintas culturas *albergantes* de la diosa.

Shahrukh (1997, p. 80) nos explica como en frigia, esta antigua diosa era llamada Ku-y-ba-ba, para los griegos Kibélê, para los romanos Cibeles, venerada en Roma como Gran Madre de los dioses, su celebración daba comienzo con su sagrado casamiento con Atis; que a veces era considerado su hijo. Se realizaba la boda simbólica de la tierra (diosa) con la lluvia (sangre del dios sacrificado), cuya finalidad era la producción de trigo (hijo). Sacrificaban¹⁸⁷ un toro que representaba al dios que moría, ofreciendo sus testículos a la madre Tierra. La investigadora González Serrano argumenta sobre el significado de este tipo de celebraciones:

187. Se cree que en los orígenes del culto, existían sacrificios humanos.



Fig. 187. (Año 5750 a.C.). Representación neolítica Diosa madre, llamada *Mujer sentada de Çatalhöyük*. Çatal Hüyük. Museo de Ankara en Anatolia. Turquía. En la actualidad reconstruida la cabeza de la Diosa y del animal del la izquierda.



Fig. 188. (Minoico tardío III). *Sacerdotisas presentando ofrendas ante la Diosa*. Las Hachas Dobles enmarcan el altar. Sarcófago de hagia triada. Diosa: señora del Hacha doble.

Atendiéndonos al profundo significado de la religión de los dioses frigios, puede decirse que pertenece al grupo de las gestadas en el marco de las más ancestrales culturas agrarias, en las que, por medio de dramatizaciones místicas, se significaba y se sigue significando la fertilidad de la madre tierra. ... A este prototipo de divinidad masculina respondieron el Dumuzi-Tamuz mesopotámico. (González, 1995, p.106)

En la representación frigia, el neófito recibía un bautismo de sangre, que bien podía ser del sacrificio de un toro o de un carnero. En su momento los ritos orgiásticos asociados tuvieron que ser limitados por el senado romano.

En España, encontramos diferentes cónclaves en honor a Cibeles, es el caso de la *Plaza de Cibeles* en Madrid, realizada bajo los diseños de Ventura Rodríguez¹⁸⁸. También en España, bajo la nave de la Iglesia del pueblo de Bóveda (Lugo) se encontró en 1962, un conjunto arqueológico dedicado a Cibeles, en el santuario posteriormente se dio culto a Santa Eulalia, pasando a llamarse Iglesia de *Santa Eulalia de Bóveda*, fig. 190, este espacio se considera único en el Imperio Romano. En la fig. 191, vemos la representación de Cibeles como “piedra negra”, que se reverenció como epifanía de dicha diosa.

188. (Madrid, 1717-1785).



Fig. 189. (1782). *Fuente de la Plaza de Cibeles*. Fragmento de imagen. Fotografía: 5º Rostro. La Cara de la Mitología. Madrid. Diosa Cibeles. PhotoMaratónMahou.



Fig. 190. (Siglo III d. C.). *Santa Eulalia de Bóveda*. Bergonte (Lugo).

El espíritu *hierogámico* y los ritos a la Diosa se traslucen hoy en día, de forma diluida en fiestas, cuyos ritos de fertilidad en ocasiones de tránsito, encontramos la variante de unión sexual cuya vigencia es arcana. Estos ritos orgiásticos parecen haberse dissociado de la religión local, vinculándose o bien a sociedades secretas o bien al acervo supersticioso que, en ocasiones y con el paso del tiempo han ido adaptándose y desembocando folclóricamente en bailes, por lo general de primavera. Consideramos ejemplos de estos ritos encubiertos: las danzas del vientre o los carnavales de Río de Janeiro, entre otros.

Reminiscencias de un rito orgiástico de fertilidad (purificación por la sangre), encontramos en la *Fiesta de Holi* en la India. Hoy en día es un festival de primavera también conocido por *Jolika* (mujer demonio). Esta celebración o conjunto de celebraciones asociadas son tan antiguas, que están mencionadas en los *Puranas*. La festividad propiamente hindú se ha extendido y popularizado a otras comunidades no hinduistas. En tiempos no tan remotos se arrojaban sangre, pero después de muchas represiones, en la década de los 70, el pueblo se contentaba con arrojarse polvo y líquidos, ambos de color rojo como símbolos de potencia en el terreno sexual, en lo últimos años se ha ampliado el espectro de color pasando la festividad a llamarse popu-



Fig. 191. (Siglos III-IV). Representación de Cibeles como “Piedra negra”. Considerada de origen celeste (meteorito).



Fig. 192. (2013). *Fiesta Holi en el templo Banke Bihari*. Este festival tiene su propia página de Internet.

larmente: *Festival de colores* o *Fiesta de amor*, fig. 192.

En España, existe una festividad de “cubrimiento”, en este caso de índole tanto social como religioso, en la *Fiesta del vino* en Haro¹⁸⁹. Esta celebración comenzó como una romería al lugar donde el anacoreta San Felices de Birilibio¹⁹⁰ vivió, la romería como tal no se hizo oficial hasta el siglo xv, la ermita a la que se peregrina se construyó en el siglo xviii, y no es hasta finales del siglo xix cuando se empiezan a realizar los bautismos de vino. Pese a la antigüedad, el reconocimiento como “batalla del vino” no se le da hasta 1949. Los participantes se visten de blanco y la finalidad es “manchar de vino al prójimo”.

Otro ejemplo de festividad o rito de “cubrimiento” es la algarada de *La Tomatina* en Buñol, (Valencia). Aunque los orígenes difieren de la festividad de Haro, ya que en el caso de *La Tomatina* existen versiones entre las que se incluye como origen una broma, aunque parece la versión más fiable (1945): una pelea entre jóvenes, para poder participar en los “Gigantes y Cabezudos”, al año siguiente, el mismo día, repitieron la pelea, hasta que la continuidad de la disputa fue permitida por el Ayuntamiento en 1950.

189. En los Riscos de Birilibio (Rioja).

190. (Siglo vi).



Fig. 193. (2012). *Fiesta de Haro*. Este festival tiene su propia página de Internet.



Fig. 194. (2012). *Fiesta de la Tomatina*. Fragmento de imagen.

La celebración primaveral de la resurrección es la tradición que más ha perdurado (frecuentemente encubierta), del culto a la Diosa, tanto en Europa como en Oriente Próximo. Con la finalidad de estimular mágicamente a la tierra para que fuese más fértil, esta era regada con los fluidos, continuando con los procesos relacionados con la reproducción.

Hasta el siglo XVI, en los festejos de primavera en la Europa rural, se cree que existía un “desfloramiento” de las mozas aldeanas por parte de los jóvenes del lugar, o bien que una virgen especialmente elegida (la reina de mayo o doncella de la flor), copulaba con un hombre vestido de verde que representaba a los dioses o la fuerza de la naturaleza, la doncella al final de la ceremonia era convertida en la Gran Madre. La *Fiesta de Beltane* o *Beltaine* es una modernización de esta festividad ancestral. Una parte de la celebración consiste en colocar un árbol sin ramas (el utilizado para la celebración de Navidad) que hace de falo, con una corona de flores que hace de vulva, lazos de colores cuelgan del árbol y se danza alrededor, fig. 196.

Una variante de los ritos de fertilidad son los ritos de transito o paso, entre los que se incluyen los ritos de purificación. Estos ritos, que han existido a lo largo de la historia de la humanidad mantienen su vigencia en la actualidad,



Fig. 195. (2010). *Festividad de Beltane*. Cantol Hill, Edimburgo.



Fig. 196. (2012). Modernización de la festividad de Beltane.

dándose en momentos claves como es el caso de la pubertad, siendo la circuncisión y en menor grado la ablación la materialización de este rito. Un ejemplo actual de circuncisión, en este caso masiva y publicitada como gran evento, lo obtuvimos en la ciudad de Medan (Indonesia), en donde la organización misionera islámica *Muhammadiyah* financió una circuncisión masiva (2011), ya que para los islámicos la circuncisión es un rito de paso importante. Este evento llevaba el nombre de *khitanan masaal 3000*, se pretendía conseguir con esta circuncisión subvencionada, que se realizó el mismo día en 29 localidades, llegar a las 3000 circuncisiones, intentando un récord mundial, este evento fue grabado en un documento audiovisual, centrándose en la experiencia de uno de los participantes y de las entrevistas a los familiares del menor, figuras 197-198,-199.

Si hasta ahora hemos visto la sangre como fertilizadora en ritos *hierogámicos*, orgiásticos y primaverales, otras culturas tienen una visión distinta de la sangre y de sus rituales asociados. En el caso de los Lanjia Sora, en el estado de Orissa (India), perdura la visión y los ritos de índole chamánica¹⁹¹, entienden sus seguidores la sangre como el fluido contenedor del alma, por lo que esta toma aquí otra consideración, no sólo

191. En la actualidad se cree que en vías de extinción.



Fig. 197. (2011). Documental *Cinrcuncisión 3000*. Fotograma anunciando la circuncisión.



Fig. 198. (2011). Iman Nasution (11 años) protagonista de *Cinrcuncisión 3000*.



Fig. 199. (2011). Tiempo de recuperación *Cinrcuncisión 3000*. Fotograma extraído.

es ya vehículo de vida, sino que en este caso es transportadora del alma, con todas las connotaciones ritualistas que ello conlleva.

Es también en la India donde aparece el culto a Kali, cuyo nombre parece provenir de la palabra sánscrita *kāla* (oscuridad), es considerada la madre universal, la destructora del mal y de los demonios, su fisonomía suele ser aterradora, entre sus adornos se encuentra un collar de cráneos humanos. Cuentan que este dios-diosa, en lucha con Raktavija (general de los demonios) frustró su cualidad, esta consistía en que su sangre al caer en la tierra se convertía en cientos de demonios, Kali, conociendo esa cualidad, recogió en su boca la sangre que perdía y finalmente lo asesinó. En la actualidad, en los templos dedicados a esta diosa (santa patrona de Kolkata) y durante su festividad, se sacrifican animales ofreciéndole a la diosa su sangre¹⁹². Una interpretación esotérica que se da a la presencia de los cráneos humanos, fig. 202, es el recordarnos lo transitorio de la vida y de la omnipresencia divina en la mente humana.

Continuando con esta tradición religiosa, la diosa de la sabiduría Chhinnamasta, una de las *mahavidyas* (representaciones de Kali), combina también el sexo y la muerte, como podemos ver en la fig. 203. En un sentido tántrico, pa-

192. Lo que hemos visto en el apartado 2.1.3.



Fig. 200. World Discoverer (2008). Personas pertenecientes a la tribu lanjia Sora. Ropaje tradicional.

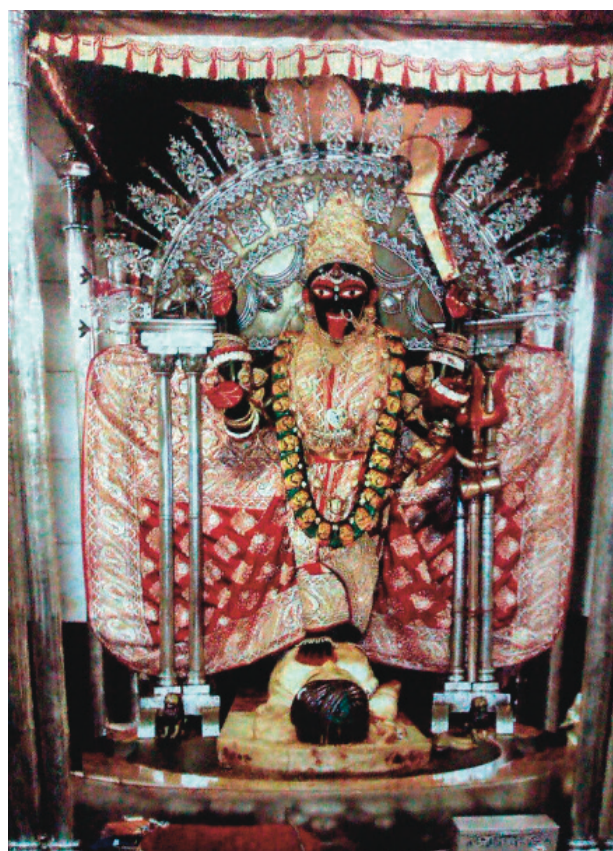


Fig. 201. (2013). Estatua de la diosa Kali, en el templo dedicado en Kolkata.

recen ser términos opuestos e interconectados, en esta ocasión es la diosa la que se decapita o auto-sacrifica a sí misma para alimentar a sus devotos, situándose estos a su lado para recoger la sangre¹⁹³ o sabiduría que mana de la deidad.

Dentro de los ritos que conllevan sangre y muerte, conviven los hábitos de los Aghori (devotos de Shiva¹⁹⁴), que ingieren todo aquello que es considerado repulsivo, en ese todo se incluye los restos de cadáveres humanos. En *El Brahma Purana* se cuenta una versión sobre el mito de Bhairava, que creemos puede exponer algo de sentido a estos hábitos de sus seguidores.

Al parecer, al principio de los tiempos, los demonios atacaron a los dioses, los cuales pidieron ayuda al Señor Shiva. Shiva comenzó a decapitar a los demonios. En aquél tiempo, Brahma tenía cinco cabezas, y una era de burro. La cabeza de burro comenzó a animar a los demonios, lo cual confundió a todo el mundo. Tanto dioses como demonios fueron a ver a Vishnú para pedirle consejo, el cual les dijo que la cabeza debía ser cortada por Shiva. Shiva tomó la forma de Bhairava y cortó la cabeza. La arrojó al océano, pero éste no la quiso, y la tierra no podía soportarla. Finalmente se decidió que Bhairava llevaría la cabeza consigo. (YogaIndia, s. f.)

193. *Sexo y espíritu*. Editorial Debate.

194. En su forma de castigador Bhairava.



Fig. 202. (Siglo XIX). *Bhadrakali*.



Fig. 203. (1800 +,-). *Diosa Chhinnamasta sobre una pareja copulante*. Escuela de la India. Pintura kangra.

Por lo que igual que Bhairava porta la cabeza de Brahma (que animaba a los demonios y que la Tierra no podía soportar tener), nos parece que los devotos consumen nuestras impurezas. Otra versión consistiría en que para ellos nada está separado de Dios, y en consecuencia no hay materia impura. En la India, algunas persona trastornadas se hacen pasar por aghori sin serlo. En la fig. 204 podemos ver los atributos que los acompañan, que por lo usual van desnudos o cubiertos por ceniza de cremación. En la fig. 205, chocamos con un acto antropófago de ingesta del brazo de un cadáver, previamente el aghori había ritualizado el acto y rezado-meditado encima del cuerpo de la persona muerta.

La sangre como intercesora se mantiene aún hoy en día en ritos de petición o expiación a la naturaleza, a los fenómenos naturales o a la divinidad, en ritos de agradecimiento por algún bien conseguido, en ritos de consagración de lugares o personas, en ritos de purificación en los que se utilizan líquidos de esa naturaleza, en ritos de iniciación de hermandades de sangre o religiones secretas, en ritos de “materialización” y ritos de exorcismos, mayoritariamente.

Los ritos de poder mágicos más ocultos “posibilitan” la coagulación de vida en materias, esta posibilidad es narrada en distintos grimo-

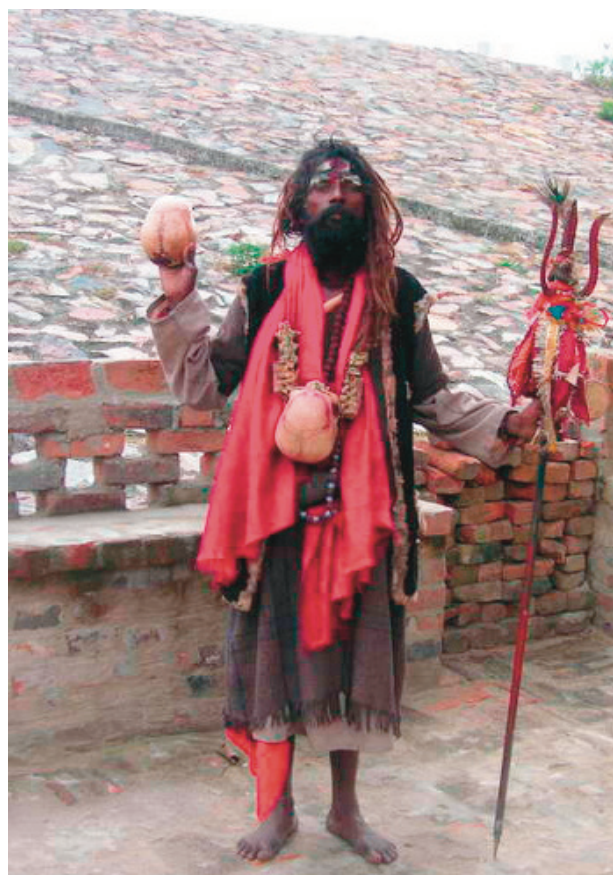


Fig. 204. Ranjan 154 (2006). *Aghori portando atributos.*



Fig. 205. (2008). *Necrofagia Aghori. Documental.*

rios sobre *golems* y homúnculos¹⁹⁵. Se cree que el término homúnculo fue usado por primera vez por Paracelso¹⁹⁶, el cual realizó su labor médica desde un postulado *pampsiquista*. El Golem, figura más conocida que el homúnculo, pertenece al acerbo hebreo y a las creencias medievales, su historia ha sido recogida tanto en la literatura como en el cine: *El Golem* (1920) dirigida por Paul Wegener y Henrik Galeen basada en el relato de G.Meyrink¹⁹⁷, de igual título *El Golem* (1914).

La historia del Golem se remonta al Talmud, que menciona varios casos de rabinos creando una criatura-hombre como él, y que utilizan como un siervo. El más famoso Golem es el creado por el rabino Yehuda Loew, el Maharal de Praga, que lo utiliza para prevenir un libelo de sangre, y, según informes, lo escondió en el desván de la Sinagoga Vieja-Nueva de Praga. La leyenda dice que el Golem todavía está oculto en algún lugar de la sinagoga, que milagrosamente escapó de la destrucción por los nazis. (Lazarová, 2010)

Algunos magos no toman a la ligera ni a los *golems* ni a los homúnculos, ya que buscan la coagulación del ser a un nivel real, para esta labor el oficiante tiene que donar fluidos corpo-



Fig. 206. (S. f.) Imagen de un *homúnculo*. El término homúnculo procede del latín *homunculus* y significa ‘hombrecillo’.



Fig. 207. (2013). Prototipo de *golem* en Praga, basado en la película de 1951 de Martin Fric. En 2013 se llevó a cabo una exposición en Praga sobre el imaginario del Golem.

195. Del latín *homunculus* que significa *hombrecillo*.

196. (Zurich, 1493-1541).

197. (Viena, 1868-1932).

rales propios. Otros ritos asociados se dan con la finalidad de conectar con otras entidades o seres de la creación: ángeles, genios, u otros seres “no cognoscibles por otros medios, salvo encantamientos”. En estos ritos la sangre sella el trato, acuerdo o acceso, todos recordamos el caso literario de *Fausto*, no tanto al personaje real, nacido en 1480, de continua actualidad, en la fig. 209 vemos una última recreación *górica* de Fausto dirigido por Sokurov (2011).

Ocupan otro sitio destacado en estos ritos de “creación” y sangre, los ritos mágicos y los sacrificios de sangre destinados a ahuyentar a los malos espíritus, son estos los llamados ritos exorcistas¹⁹⁸. Dentro de la religión católica y dejando atrás las cazas y juicios inquisitoriales, en la actualidad el Vaticano, a través de la Pontificia Universidad Apostólica Regina, mantiene estudios para el aprendizaje de la realización de exorcismos, cuyo curso se denomina *Exorcismo y la oración de la liberación*.

El padre Gabriele Amorth¹⁹⁹, a la edad de 90 años, es el exorcista más conocido ejerciendo el ministerio. En España se conocen 19 diócesis con exorcista oficial²⁰⁰, en la fig. 211 podemos

198. Fue famoso el caso del infanticidio exorcista de una niña en Almansa en 1990, como el de Encarnación Guardia que murió en 1990 en Granada por un acto exorcista. 199. (Módena, 1925).

200. <http://vegamediapress.com/not/1397/-ldquo-el-ritual-catolico-es-mas-rentable-a-corto-plazo-para-liberarse-de-los-demonios-rdquo->



Fig. 208. Karelj (2008). Museo judío con una figura de Golem en Ústě, República Checa.



Fig. 209. Sokurov, A. (2011) Largometraje *Fausto*. Fragmento de fotograma del protagonista.



Fig.210. (2013?). El exorcista Don Gabriele Amorth. Fotografía de su página web.

ver al padre Hernández portando algunas de las herramientas utilizadas en el oficio: un crucifijo especial y agua bendita.

En el ir y devenir de los ritos y mitos ancestrales, nuevas capas se adhieren a través de la cultura vigente, tanto en la representación como en la manifestación de los mismos, integrándose la sangre de tal manera que llegamos, en algunos momentos, a no reconocer, ni a separar el acto en sí del rito.

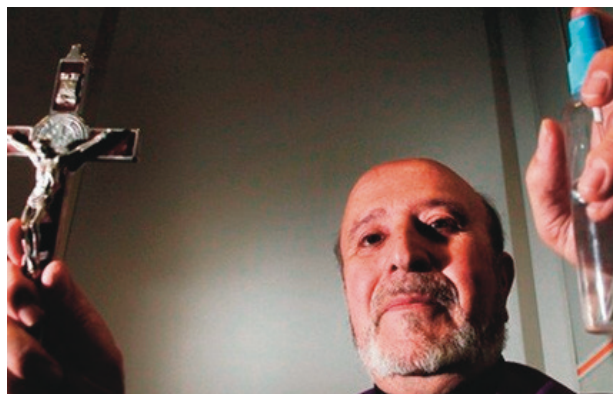


Fig. 211. (2012). El exorcista oficial del Obispado de Cartagena-Murcia Salvador Hernández Ramón.

3.5.4. La Sangre en los ritos sociales

En este punto, se trataran (aunque no de forma excluyente), los usos de la sangre que se desarrollan en el ámbito de lo cotidiano en nuestra sociedad contemporánea, desde las prohibiciones de consumir sangre hasta su ingesta, pasando por las subculturas hematofágicas.

El impedimento del consumo de sangre tiene su origen en la religión, con una prohibición entendida como “universal”, lo que observamos en las principales religiones. En el Corán (2:1731), se prohíbe: “... comer la carne del animal que haya muerto de muerte natural, la sangre, la carne de cerdo y la del animal que se sacrifique en nombre de otro que Allah...”²⁰¹. En el judaísmo, la Torá prohíbe: “... explícitamente el consumo de sangre, de modo que los animales y sus carnes deben ser desangrados totalmente antes de ser consumidos, salándolos. Los peces están exentos de esta regla.

En el Génesis (9:2-4) podemos leer:

El temor y el miedo de vosotros estarán sobre todo animal de la tierra, y sobre toda ave de los cielos, en todo lo que se mueva sobre la tierra, y en todos los peces del mar; en vuestra mano son entregados. Todo lo que se mueve y vive, os será para mantenimiento: así como las legumbres y plantas verdes, os lo he dado todo. Pero carne con su vida, que es su sangre, no comeréis.

Otros usos se han dado a la sangre desde la antigüedad, esta se ha utilizado para salvar vidas, es el caso de las transfusiones de sangre, que en el caso de los Testigos de Jehová son rechazadas por cuestiones religiosas, justificando su negación por una interpretación de la Biblia (en La traducción del Nuevo Mundo)²⁰². Es tal el rechazo a recibir sangre que sus seguidores han llegado a morir por exsanguinación. Un caso cercano en el tiempo (2009) ocurrió en Sevilla a una señora de 61 años que, después de sufrir un accidente de tráfico y pasar por una intervención, murió por este motivo. “Se negó a recibir una transfusión de sangre por ser testigo de Jehová. ... escribió conscientemente un documento de voluntades anticipadas en el que rechazaba cualquier tipo de transfusión de hemáties” (Lucas, 2009). Estos pacientes son tratados según un protocolo de ética asistencial (C.E.A.).

En la búsqueda o unión con nuestro pasado y en la búsqueda de información sobre el devenir, se desarrollan estudios sobre la memoria del cuerpo, estudios genéticos y de memoria celular. Hace años, un maestro de filosofía hermética nos comentó en relación al nacimiento de su tercer hijo,

201. Corán 2:1731. En <http://es.wikipedia.org/wiki/Halal> y <http://www.musulmanesandaluces.org/fiqh%20sunna/practica-at-tahara-2.htm>

202. En el Génesis 9:3-4; Levítico 17:13-14; y Hechos 15:28-29

como la información que recibió este (durante su coagulación) fue superior a la que habían recibido los dos anteriores, debido esto al periplo (en ese espacio temporal) de experiencias de sus padres que el feto integro en su sistema durante la gestación. Nos preguntamos en qué grado heredamos información, y en qué grado la asimilamos a través de la sangre. En el año 2005, Campoy articuló sobre el análisis bio-hematológico descubierto y desarrollado por el Dr. Juan Prada Pascual (1969), el cual facilita marcadores que nos permite conocer el estado integral de la persona, eso incluye su estado psicológico emocional, por lo que podemos decir que la sangre transmite información que daría “sentido”, entrando en otros terrenos, a cierto tipo de usos.

En la actualidad, ciertos testimonios dan referencia de una llamada información o memoria celular, basándose en teorías (2002), del controvertido Dr. Gary Schwartz²⁰³, de la Dra. Linda Russek, y del también controvertido Dr. Paul Pearsall²⁰⁴, que explicó este proceso:

En el libro se presenta la evidencia científica de que el corazón cree literalmente, recuerda, le habla al cerebro acerca de sus propios sentimientos únicos, y se conecta con otros corazones. Presenta pruebas de memoria celular y que algunos receptores de trasplan-



Fig. 212. (S. f.). Pulseras identificativas antitransfusión para Testigos de Jehová.



Fig. 213. (S. f.). Dr. Juan Prada Pascual.



Fig. 214. (2011). El Dr.Gary Schwartz . Fotograma del documental *The Sacred Promise*.

203. <http://www.drgaryschwartz.com/>

204. (1942-2007).

tes cardíacos informaron de haber recibido las memorias y las características de personalidad de su donante. La importancia de vivir, amar y trabajar desde el corazón está documentado por la información que se introduce en el cuerpo. (Pearsall, s.f.)

Curiosamente, a los médicos que comenzaron a realizar transfusiones les denominaban vulgarmente satánicos, llegando a estar prohibidas las transfusiones por ley. Los primeros experimentos conocidos fueron los de Lower²⁰⁵, que transfirió sangre de oveja a un humano en 1667, el hombre consiguió sobrevivir. Ese mismo año, Jean-Baptiste Denis²⁰⁶ realizó una transfusión exitosa con sangre de oveja. Los intentos posteriores, por parte de otros médicos, de transfundir sangre de animales a seres humanos, provocaron algunas muertes y la práctica fue prohibida. Recordemos que los grupos sanguíneos no se descubrieron hasta principio del siglo xx. Sobre las autotransfusiones, estas han sido y son utilizadas en problemas de inmunodeficiencia manifestados por ejemplo: en problemas de psoriasis y con finalidades regeneradoras.

Con la sangre, dentro del canon de la medicina tradicional andalusí, se efectúa (aún hoy en día) un compuesto llamado *clavícula*. Este compuesto se fabrica a partir de la sangre del



Fig. 215. Purmann, Matthias Gottfried (1705). Transfusión realizada por el fisiólogo Richard Lower (1692). M. G. P. (Alemania, 1648-1721). Fragmento de imagen.

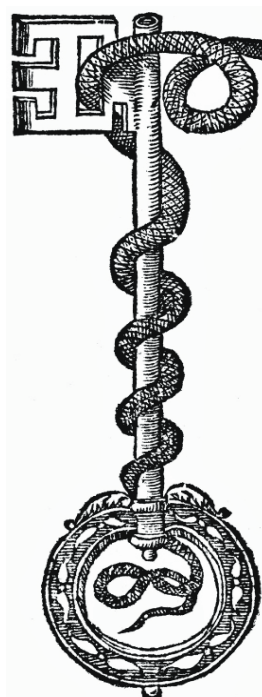


Fig. 216. Símbolo que representa en algunos círculos el preparado clavicular.

205. Lower, Richard (Inglaterra, 1631-1691).

206. (Francia, 1643-1704).

paciente. Dentro de las experiencias plásticas personales realizamos la *Clavícula* (2005), también llamada *sal de restablecimiento*, en árabe *mufatih*. La palabra clavícula (traducción latina de mufatih) significa llavecita. Es considerado el negativo del *sahu* o patrón de diseño de la coagulación del ser humano. Es un compuesto de naturaleza muy antigua y lo hemos realizado personalmente en dos ocasiones, se hace preferentemente con sangre, aunque también se puede utilizar un destilado humano: orina. La peculiaridad de esta sustancia no está solamente en sus componentes, sino en que además deben ser los propios de la persona que va a ingerirlos, siendo su finalidad la de “recordar” a nuestro organismo su *sahu* o estructura de formación, que, debido a los avatares de la vida, ha ido perdiendo fuerza y cohesión.

La sangre propia como regeneradora o embellecedora, salió a la luz a través de un programa de tele-realidad (*reality show*), titulado *Kourtney y Kim Take Miami* (2013). En uno de los episodios, a la coprotagonista kim Kardashian²⁰⁷ le inyectaron su propia sangre con la finalidad de rejuvenecerla. Esta técnica en auge, fue explicada por el médico que la intervino Julio Galo:

El procedimiento es muy sencillo. Pri-

207. (California, 1980).



Fig. 217. Sahamos (2005). Clavícula de sangre en el proceso de cohobación. Único documento gráfico.



Fig. 218. kardashian, Kim (2013). Haciéndose un tratamiento de belleza con su propia sangre.

mero se saca la sangre del paciente, se pone en una máquina centrífuga para separar el plasma y las plaquetas de los glóbulos rojos. Posteriormente se aplica el plasma en el rostro con una máquina especial. Las agujas se van introduciendo en la dermis. ... estas plaquetas tienen células que tienen proteínas de crecimiento que estimulan la formación de colágeno y tejido elástico, con las que tu piel luce brillante y renovada. (Galo, 2013)

Las transfusiones de sangre en el deporte están tipificadas como dopaje, fue famoso el caso que salió a la luz en 2012, del ciclista Lance Armstrong.

Fuera de la medicina, la sangre convive en nuestra gastronomía, la hematofagia por distintas causas y según culturas se practica con asiduidad. La sangre ha sido usada como alimento y para apaciguar la sed, se ha ingerido la sangre de los otros (animales y personas), no sólo como alimento sino también para captar su energía y sus vivencias, esta última motivación subyace hoy en distintas sociedades. Como tradición, algunos pueblos incluyen en su dieta la sangre, en el caso del pueblo Masai²⁰⁸ es la sangre de res mezclada con leche que baten hasta formar una especie de yogur, esta bebida tiene su origen según parece, en la falta de proteínas que sufren

208. Kenia y Tanzania.



Fig. 219. Armstrong, Lance (2010). Tour 2010. En el 2012 se le retiraron todos sus premios, por resultados positivos (USADA), entre los dopajes estaba el sanguíneo. Se consigue un aumento de oxígeno en el transporte de sangre.

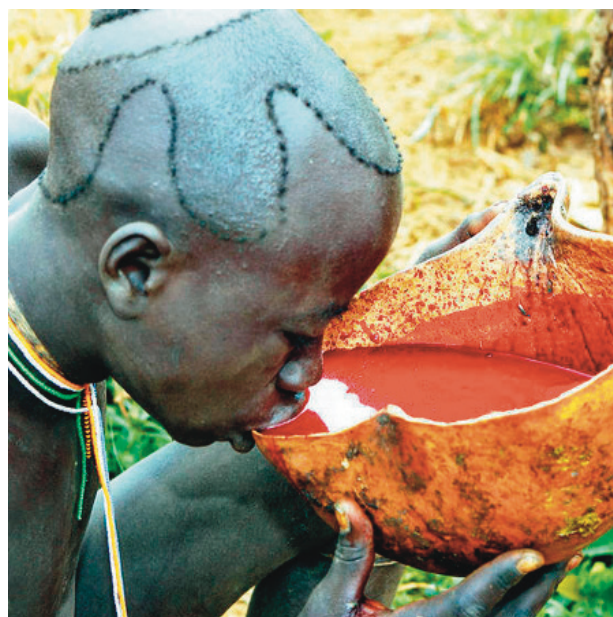


Fig. 220. (2008?). Hombre bebiendo sangre de res.

en su dieta. En distintos países la sangre es parte del hábito gastronómico, por ejemplo en nuestra cultura peninsular: la sangre encebollada o embutidos de sangre, como es el caso de la morcilla (sangre, cebolla, especias) y sus variantes. En Italia, desde la prohibición de vender sangre fresca en 1992, casi no se realiza la *sanguinaccio dolce* (mezcla de chocolate y sangre de cerdo), postre tradicional.

Hasta no hace mucho se tenía la costumbre, fuera del marco religioso, de beber la sangre recién caída del animal sacrificado (usualmente reses), creyendo que así se absorbía su vitalidad, en su libro *Vampirismo Ibérico*, García (2011) describe como proveniente de Francia siglo XIX, se extendió la moda a España a principio del siglo XX: “Se le dedicaba un pequeño apartado a los tísicos que acudían a sus naves para beber sangre de las reses sacrificadas...”, en su libro hace mención a una pintura de Gueldry *Les buveurs de sang* (1989), que extraordinariamente (a nuestro entender) es una de las pocas obras del pintor en blanco y negro.

Por un lado es sabido la gran cantidad de enfermedades que pueden llegar a ser transmitidas a través de la sangre, también del uso de la misma para la preparación de pócimas pensando que hará desaparecer ciertas enfermedades, algunos casos se hicieron tan famosos que han



Fig. 221. Davies, Emiko (2012). *Sanguinaccio dolce* (sangre, chocolate, leche y azúcar). Receta tradicional italiana.



Fig. 222. Gueldry, Joseph Ferdinand (1989). *Les buveurs de sang*. Fragmento de imagen.

pasado al acervo cultural como seres míticos, es el caso del “hombre del saco” en España. En la primera década del siglo xx :

... la tuberculosis hacía estragos, y estaba muy extendida la creencia de que el mejor remedio para detenerla era beber sangre humana y aplicarse sobre el pecho cataplasmas de grasas infantiles. Tan sólo dos años antes, un suceso había alarmado a España entera: el crimen de Gádor (Almería), en el que un curandero, Francisco Leona, había sacrificado a un niño de siete años llamado Bernardo González, para que Francisco Ortega curara la tisis que padecía bebiendo la sangre de la criatura y aplicándose sus “mantecas” sobre el pecho. (Costa, 2006)

No fue este un caso aislado en nuestra sociedad, se ha dado en otras sociedades y en todas las épocas el uso de sangre humana para completar distintos compuestos y rituales de magia, así como para “retener” entidades²⁰⁹. Como ejemplo de estos últimos usos hallamos el caso de la asesina Enriqueta Martí i Ripollés, conocida popularmente como la “vampira de Barcelona”. Secuestradora y proxeneta de niños, utilizaba sus restos: grasa y sangre, para la preparación de pócimas que suministraba a su clientela. En

209. Pero estas temáticas se encuentran fuera de este estudio, y si hacemos referencias es en el intento de aportar algo más de claridad, en exposiciones puntuales y de forma que consideramos estrictamente necesaria.

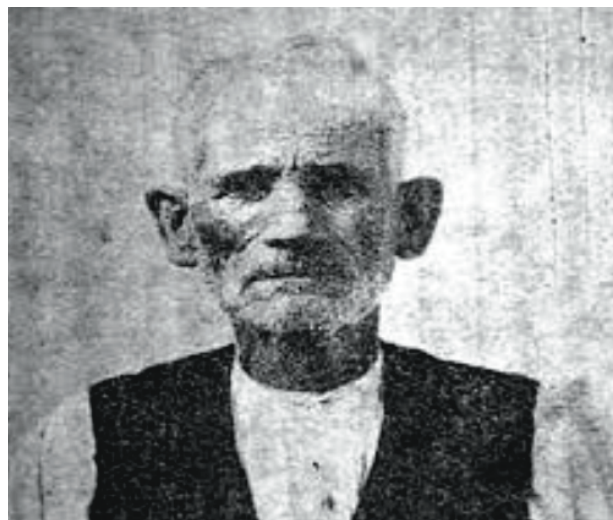


Fig. 223. Leona, Francisco (1910). Llamado “El hombre del saco”. Asesino del niño Bernardo González.

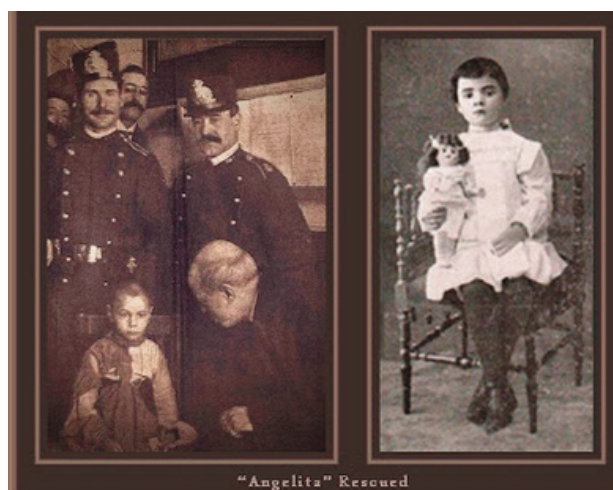


Fig. 224. (1912). Niña rescatada de la casa de Enriqueta Martí i Ripollés.



Fig. 225. (1913). Martí i Ripollés, Enriqueta. (San Felíu de Llobregat, 1868-1913).

la fig. 224, una fotografía de prensa asociada al rescate de una de las niñas secuestradas. En la casa de la asesina se encontraron múltiples restos humanos de niños. Más recientemente, en 1992, se sucedieron las torturas y asesinatos a tres adolescentes, fuera de juicio se cree que con finalidades rituales, conocido como el “Crimen de Alcàcer”. En el año 2006 otro caso de tortura y asesinato ritual padeció el niño Ramón González, cuyo tormento lo llevaron a cabo adoradores de San la Muerte, que no debemos de confundir con la Santa Muerte, fig. 226 y fig. 227. En la actualidad, la producción de pócimas con restos humanos se continúan elaborando para el uso de distintos cultos.

En algunas civilizaciones antiguas, se requería del cuerpo (sobre todo la sangre), como materia fundacional para “fijar” la edificación, normalmente murallas y castillos. En su derramamiento se creía que se apaciguaban a los “señores del lugar” o bien que, si eran enterramientos en vasijas funerarias o tapiados, el alma de la persona protegería el lugar. Ya el cuerpo como continente, ya regando la mezcla de la obra con su contenido, este estaba presente. En España encontramos ejemplos de estos ritos fundacionales. El historiador Pérez Almoguera explica algunos casos en un artículo dedicado²¹⁰. En la

210. Pérez Almoguera, Arturo (1998). *Tres casos de rituales fundacionales o propiciatorios en construcciones*.



Fig. 226. (2014 publicación). *San la Muerte*.



Fig. 227. Leist, Susan, (2014) Seguidor de la Santa Muerte, que para los mexicanos es Mictecacihuatl (La Dama de la Muerte).

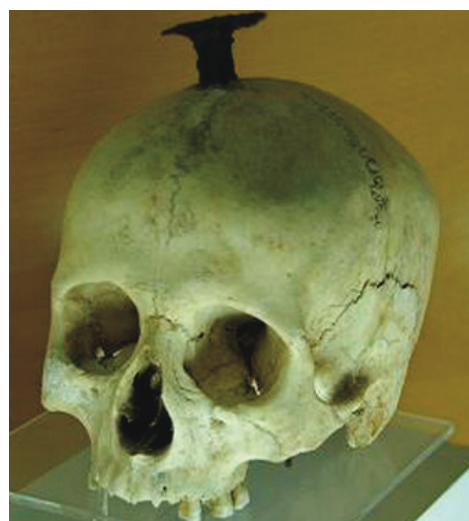


Fig. 228. (2012). Cráneo aparecido junto a la muralla del poblado del Puig Castellar, en Santa Coloma de Gramenet.

península ibérica, se encontró en el 2010, en el Cerro de las Cabezas de Valdepeñas, restos de dos cuerpos decapitados de unos 2500 a. C., explicaba el arqueólogo municipal encargado (Vélez, 2010): “Era característico de la cultura ibérica realizar, como conmemoración de la construcción de estos edificios, sacrificios rituales de fundación”.

En los rituales de caza, la sangre ha sido usada en forma de pintura que nos ha sido legada como arte, es el caso de la Cueva de Altamira²¹¹, cuyo pigmento negro se confeccionaba con pirolusita y sangre. Algunos pintores, a lo largo de los siglos, mezclaban y mezclan sangre con pigmentos para “dar” vida al cuadro, de esto último encontramos ejemplo novelado en la gótica *The Picture of Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde o en el largometraje *Color Me Blood Red* (1965) del llamado “padrino del gore” Herschell Gordon Lewis.

Retomando los tabúes referente a la sangre, es en el seno de la mayoría de las religiones donde el contacto con la sangre se ha mantenido como prohibición hasta el presente. Como muestra actual, pero sin ahondar en estas prohibiciones, la imagen publicitaria publicada en

nes domésticas en el alto imperio romano. ¿Latinidad o indigenismo?. En <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/2675>

211. Ubicada en Santillana del Mar (Cantabria). Períodos Magdaleniense y Solutrense, dentro del Paleolítico Superior.

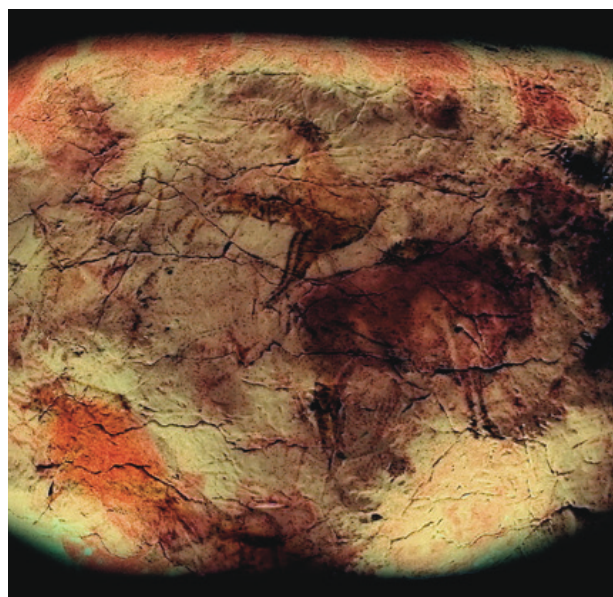


Fig. 229. Benito, J. M. (2006). Réplica del techo de Altamira. Expuesta en los jardines del Museo Arqueológico Nacional de España.



Fig. 230. Lewis, Herschell G. (1965). *Color Me Blood Red*.

el 2013 sobre la *Mikvé* (purificación menstrual). En algunas culturas, la mujer menstruante era apartada de los actos religiosos, y en algunos lugares obligada a apartarse de la sociedad hasta su purificación. En la actualidad, se mantienen los tabúes menstruales en mayor o menor grado. En el extremo opuesto, la sangre menstrual continua utilizándose en rituales de hechicería y afrodisíacos varios, famoso en su época fue el caso de la pócima bebida por Luis XIV, dada por su favorita Athénaïs de Montespan para mantener sus favores, compuesta entre otras sustancias con sangre menstrual y semen, este hecho y otros de parecido calado han sido recogidos profusamente por historiadores como Carlos Fisas en *Historias de las historias de amor*²¹², Patricia Carrano en *Las escandalosas veinte mujeres que han hecho historia*, o Ana Martos en su *Historia Medieval del sexo y del erotismo: La desconocida historia de la querella del esperma femenino y otros pleitos*.

En la sociedad actual, enfermizas adicciones se están dando por cultos vampíricos, y en ocasiones son retransmitidos por canales televisivos, es el caso de Michelle²¹³, una participante del programa *My Strage Addiction*, fig. 233. En una entrevista a cámara, la mujer narró como su



Fig. 231. (27/11/2013). Baño de purificación menstrual para las mujeres judías. Fragmento de imagen.



Fig. 232. (2014). Dentro del culto al vampirismo, a la brujería, rituales para hechizos de amor y como pequeños amuletos (sangre falsa). Otros cultos.



Fig. 233. *My Strage Addiction* (2013). Michelle habló de su adicción a la sangre humana en el programa *My Strage Addiction* (TLC). En la imagen bebiendo sangre de animal.

212. Fisas, Carlos (1989). *Historia de las historias de amor*. Planeta.

213. Suponemos que Michelle es un nombre ficticio y que vive en Lancaster, Colorado. Temporada 2013.

necesidad de ingerir sangre había ido aumentando con los años, consumiendo en (2013) 36 litros de sangre animal a la semana, bebiendo además sangre humana (donada por sus cercanos, una vez a la semana). En España, Wladimir Dragossán (Rafael Pintos) actúa y vive como si de un vampiro se tratase.

En un punto y final sobre la ingesta de sangre exponemos distintos juegos que recrean mitos; ya sea con finalidad de burla o con finalidad de integración, y como algunos referentes publicitarios se inspiran en los mitos vampíricos, utilizando las similitudes de la sangre para publicitar algunos alimentos, por ejemplo un cartel publicitario de los años 50 referencia al mito del vampiro; la marca anuncia la juventud a través de la sangre en polvo, en realidad refresco artificial en polvo, fig. 234, más de 60 años lo separa de la fig. 235, cuya imagen muestra otro refresco con estética de transfusión, en un continuo a los subculturas y modas vampíricas entre medias, en la década de los 80, los helados infantiles con el polo Drácula²¹⁴ que se mantienen en el mercado, en la fig. 236 observamos el logotipo. Continuando con el *merchandising* vampírico, una camiseta inspirándose en este helado y estética.

En la actualidad, tanto en la publicidad, que ha tenido en cuenta las “modas de sangre”,

214. Polo de cola que recubre una gelatina congelada de fresa y un tanto de helado de vainilla.



Fig. 234. (1950). Anuncio *Stay Young the Way Vampire*.



Fig. 235. Leng editor (2014). Chica bebiendo refresco de “sangre”.



Fig. 236. (Década de los 80). Publicidad del helado Drácula de la marca Frigo.

como en perfumería, se ha utilizado de forma conjuntada los conceptos y simbologías de pó-cimas y sangre.

En algunos casos, la sangre se ha llegado a declarar como elemento constitutivo, fig. 238, o utilizada nominalmente como reclamo publicitario, fig. 239. El perfume *Fame* ideado por Lady Gaga creó una gran expectación ante el rumor, extendido por ella misma, de que contenía sangre humana y semen (El Mundo, 2012). La actriz comunicó finalmente, que el perfume se basaba en la estructura molecular de la sangre y el semen, pero sin el olor (con lo que esto implique). Fue lanzado mundialmente y ese mismo año (2012), fue la fragancia más vendida en el Reino Unido, en esas navidades se convirtió en el segundo perfume más vendido del mundo, por detrás del legendario Chanel n° 5.

En esta línea icónica de la sangre, y teniendo en cuenta los grupos sanguíneos, la marca Blood Concept²¹⁵ lanzó en el 2011 una serie de perfumes cuyos nombres responden a los cuatro grupos sanguíneos, a partir de un estudio evolutivo temporal del ser humano y sus grupos. El nariz Antoine Lie colaboró en el diseño de RE-D+MA (2013) que continua esta línea sanguínea, fig. 240. Da que pensar las motivaciones que *pulsionan* de fondo, detrás de la compra de

215. (Antonio Zuddas y Giovanni Castelli).



Fig. 237. (S. f.). Camiseta basada en el helado Drácula.



Fig. 238. “Pócima moderna”. Perfume *Fame*, cuya diseñadora Lady Gaga, anunció que portaría sangre humana y semen, ingredientes que no han entrado en la formulación.



Fig. 239. Blood Concept (2011). *Blood Concept*. Italia.

estas nuevas “pócimas”.

Como cierre a este punto de ritos sociales, actos tangenciales, en lo referente al arte, descubrimos en el mundo publicitario, si durante el siglo xx la sangre se empleaba simbólicamente a través de sus mitos asociados (como en el caso de los refrescos fig. 234), con gran originalidad se usa físicamente en el siglo xxi, por ejemplo para la serie *Resident Evil 6* (2012) el equipo creativo “decidió” donar su sangre, que fue mezclada con pigmentos para fabricar la tinta de impresión de su publicidad, fig. 241.

En el avanzar de los ritos y mitos, nuevas capas de información se suman, modificando en importancia a las más ancestrales, fusionándose con nuestras realidades sociales, y siendo utilizados (como nuevas mitologías) por nuestros publicistas.



Fig. 240. Blood Concept (2013). Packaging perfume *RE-D+MA*.



Fig. 241. Capcom (2012). Publicidad para la sexta entrega de *Resident Evil* por la empresa Capcom. Póster publicitarios con sangre humana del equipo creativo.

3.5.4.1. Sangre y poder

En este punto, se exponen algunas de las relaciones que se dan entre la sangre y los estatus de poder. Se estima que las sociedades primitivas concedían una gran categoría a las mujeres que a través del parto, guardaban y transmitían la sangre del clan, y a través de ella el espíritu del mismo. Podemos ver esta idea reflejada en la fig. 242 descrita como la “vieja” o “madre de todos”²¹⁶, de la que se cree llegó al norte de Australia con forma de serpiente y parió a los antepasados.

Durante milenios, esta clase de imágenes aborígenes han sido tema de constantes y fluidas tradiciones orales, así como de continuos trabajos artísticos que continúan aún hoy en día, como podemos ver en la pintura contemporánea efectuada en la corteza de un árbol, fig. 243, en la que se ha representado a un ser *wandjina* (extraterrestre), siendo conocidos estos seres de forma ancestral.

En la transmisión de poder por medio de la sangre se han fundamentado clanes, herencias y realeza, esta última con la llamada “sangre azul”, estando estos criterios de poder plenamente vigentes en los estados monárquicos. Esta fundamentación por la sangre, se ha manifestado en los ritos de fuerza y en los regicidios,

²¹⁶. En el caso de esta figura, se les daba un origen extraterrestre.



Fig. 242. (2000 a. C.). *Mujer de parto* pintada por los aborígenes de Arnhem. La fecha no sé conoce bien. Parque Nacional Kakadu (Australia).



Fig. 243. Representación de un *wandjina* (ser extraterrestre) sobre la corteza de un árbol. Arte aborigen australiano actual.

quizá los menos recordados sean los regicidios periódicos, en los cuales subyacía al menos en la Antigüedad y como trasfondo el matriarcado, siendo la fuerza femenina la que literal o simbólicamente otorgaba el poder. Por otro lado, encontramos los legados de pureza y continuidad que los hierofantes²¹⁷ otorgaban al futuro rey. Etimológicamente, es llamado hierofante al Papa y a la cruz papal o cruz triple²¹⁸. El uso de este elemento ritual: báculo, férula o triple cruz es reservado al papado y usado en contadas y específicas liturgias, que sepamos: la ceremonia de coronación del Papa y la apertura de la *Puerta Santa* en el Vaticano. En la fig. 244, el papa Ioannes xxiii después de su coronación y portando el triple cetro. Este cetro simboliza el dominio sobre los tres mundos. En la fig. 245, en un detalle del *Templo Expiatorio de la Sagrada Familia*, diseñado e iniciado en 1882 por el arquitecto Antoni Gaudí i Cornet²¹⁹, observamos las referencias a la figura del Papa: en el triple cetro y la doble llave del papado.

En épocas antiguas y en ocasiones, el poder era divinizado por medio de actos sexuales; por ende la subida al trono, en otras ocasiones era un regicidio el que daba fin (por el rito), a una fase

217. Del griego ἱεροφάντης, “el que hace aparecer lo sagrado”. Antiguos sacerdotes de Eleusis o de otros cultos místicos.

218. Representando el sacerdocio, la jurisdicción y el magisterio.

219. (España, 1852-1926).

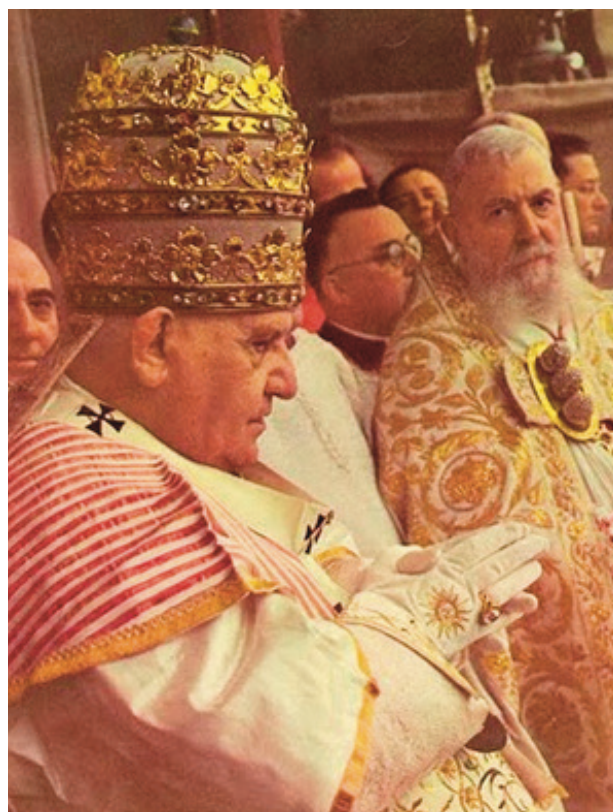


Fig. 244. (1958). El papa Ioannes xxiii en su coronación portando el triple cetro.



Fig. 245. (2012 documento). Gaudí, Antoni. *Triple cetro esculpido en la Basílica de la Sagrada Familia* (detalle). Barcelona.

de poder. En el primer caso, fig. 246, vemos el rito hierogámico en la unión del rey y la representante de la diosa, lo que además garantizaba la fertilidad de la tierra. La imagen pertenece al tesoro, hace poco descubierto²²⁰, de Letnitsa. El siguiente ejemplo aparece representado en un sello babilónico²²¹.

... dos diosas interceden entre Hash-hamer, el dueño de la junta (a la izquierda imagen intermedia), y el rey, que lleva la ronda, tocado de ala ancha-alta de la realeza y se encuentra en un trono-con patas de toro sobre un estrado debajo de una luna creciente. Representación de Istar intercediendo ante el monarca. (Timeline of World History, s.f.)

En las coronaciones reales han intervenido los Papas (como hierofantes), desde Carlomagno²²² hasta la coronación de Francisco II²²³ como emperador en 1792, todos los reyes de Alemania que querían el título de *Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico*, debían ir a la ciudad de Roma a obtener dicho título del Papa, ya que en su calidad de representantes de Dios sobre la Tierra, el papado adquirió la potestad de nombrar reyes, lo que hizo el papa Inocencio II con Roger II de Sicilia en el año 1139, como



Fig. 246. (Siglo IV a.C.). Representación de Demetra o Kore en unión hierogámica. Tesoro tracio de Letnitsa. Encontrado a mediados del siglo XX.



Fig. 247. (2000. a.C.). Sello estela Ur-Nammu, hombre fuerte, rey de Ur: Hash-hamer. Gobernador de ishkun-Sin, es su siervo.

220. Medios del siglo XX.

221. Sello del 2000 a.C.

222. (Primer emperador el 25/12/800 d.C.).

223. Francisco I de Austria y II del Sacro Imperio Germánico.

parte de una compleja negociación política.

Hasta ahora, los ritos que hemos visto tenían como finalidad conseguir y ejercitar el poder, aunque en el otro extremo hallamos casos de idoneidad o no para el cargo (dimisiones voluntarias o forzosas), así como registros de sucesos en entredicho. Recordemos, dentro de la religión católica el caso del Papa Juan Pablo I, que vivió como tal 33 días²²⁴, la versión oficial fue muerte por infarto, la extraoficial rumoreaba: envenenamiento.

Los regicidios por poder se han venido sucediendo de forma pública o privada a lo largo de toda la historia, el último registro público data de 2001, y remite al suceso protagonizado por el príncipe Dipendra Bir Bikram Shah Dev de Nepal²²⁵. Este príncipe masacró a su familia en una cena de estado por motivo de su matrimonio, parece ser que le habían amenazado con quitarle la corona si se casaba con Devyani Rana, tres días después y antes de morir (herido en su propia masacre), fue proclamado rey. Posteriormente y después de un breve reinado de su tío²²⁶ Gyanendra, fig. 249, en el año 2008 la monarquía nepalí fue abolida.

224. (26/08/1978 - 28/09/1978).

225. (Katmandú, 1971-2001).

226. Hermano de su padre.

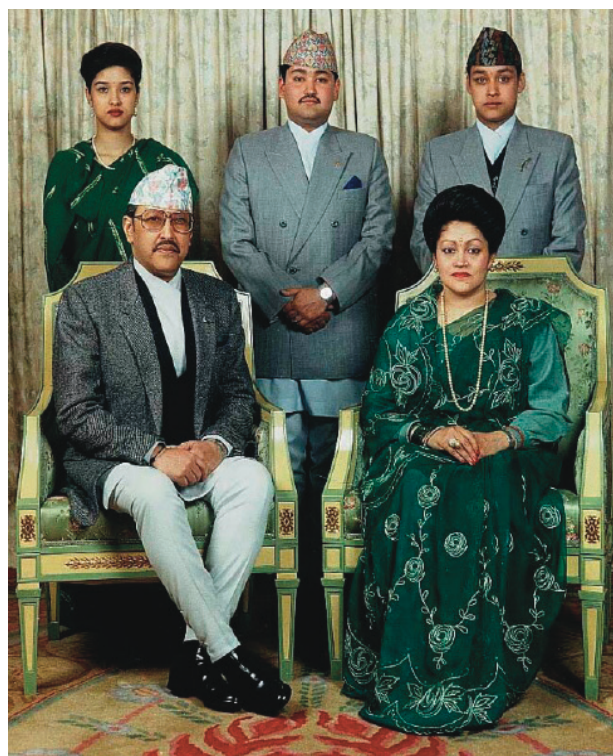


Fig. 248. Rey Birendra (1945-2001), reina Aishwarya Devi Rana (1949-2001), princesa Shruti Laxmi (1976-2001), príncipe Dipendra (1971-2001), príncipe Nirajan (1978-2001).



Fig. 249. Gyanendra Bir Bikram Shah (2001-2008).

3.5.4.2. Rituales profanos y actos apotropai- cos

Qué entendemos por profano y litúrgico, nos preguntamos si no están todos los rituales perviviendo entre lo litúrgico y lo profano. Supongamos que los ritos en su origen tuviesen una estructura funcional que implicase resultados tangibles, y que en el transcurso del tiempo, en el devenir de los acontecimientos, esos ritos pudieron perder su sentido original, quedando algunos fragmentos (tiempo, espacio o elementos del ritual) dispersos. Ese ritual concreto (si continuamos con la suposición), pasaría a ser realizado por neófitos, que estando fuera de los elementos de formación del rito lo inutilizarían (en el mal hacer). Ante esa situación, nos preguntamos si no se irían haciendo tributos cada vez de más envergadura en un intento de concretar satisfactoriamente el rito, llegando al extremo de los sacrificios humanos. En el otro extremo se pudiera haber dado una reminiscencia sin aparente sentido en actos y objetos (fetiches) de naturaleza apotropaica, lo que a veces crea un auténtico *merchandising*, de los llamados *magicchrams*.

En la lucha ritual entre el bien y el mal mítico, aparece ante los demonios alados la también alada criatura terioforme Lamassu o Kirubi, ya que el ejemplo que vamos a recoger procede de



Fig. 250. Encantamientos mágicos asirios de la trampa del diablo. Objeto antropopaico.



Fig. 251. Trampa del demonio (origen asirio) carcasa para el iPhone (Producto antropopaico).



Fig. 252. (721-705 a.C.). Sheedu Lamassu (repelente del mal) Criatura terioforme con función antropopaica Palacio de Khorsabad, Irak.

la Antigua Mesopotamia. Este mito es el de la *Mujer escarlata*, cuyo origen como demonio femenino acaba transfigurándose (en el siglo xx) en sacerdotisa. La relación del rojo con los demonios y en particular con los femeninos, con la mujer que vende su cuerpo sexualmente, incluso con el de la prostituta y la bíblica ciudad maldita, lo hallamos recogido desde un principio en esta figura. Las primeras referencias parecen llegar desde Mesopotamia de la mano de los demonios femeninos Lilitu y Ardat Lili, a la que los judíos acabaron llamando Lilith, al relacionarla además con la palabra hebrea laila (noche). Otra referencia a “esta” mujer prostituta o ciudad perdida, la tenemos posteriormente en la Biblia:

Vi allí una mujer montada sobre un monstruo rojo cubierto de nombres ofensivos contra Dios, y que tenía siete cabezas y diez cuernos. Aquella mujer iba vestida con ropas de color púrpura y escarlata, y estaba adornada con oro, piedras preciosas y perlas. Tenía en la mano una copa de oro llena de cosas odiosas y de la impureza de su prostitución, y llevaba escrito en la frente un nombre misterioso: “La gran Babilonia, madre de las prostitutas y de todo lo que hay de odioso en el mundo.” Luego me di cuenta de que la mujer estaba borracha de la sangre del pueblo santo

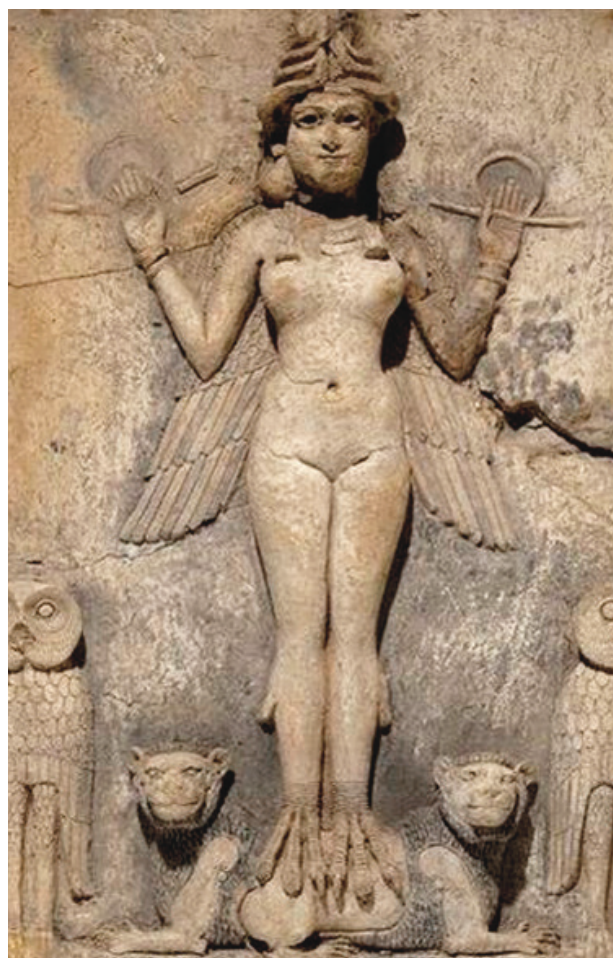


Fig. 253. (Entre 1800 y 1750 a. C). Relieve Burney también conocido como *La Reina de la Noche*. Museo Británico.



Fig. 254. (1000-1020). *Apocalipsis de Bamberger*. La puta de Babilonia. Fragmento de imagen.

y de la sangre de los testigos de Jesús. (Apocalipsis 17: 4)

En nuestra época, tropezamos con el caso de Leila Waddell²²⁷, fotografiada, fig. 255, ejecutando el papel de *Mujer Escarlata* o “Ramera de Babilonia” en los rituales del “oscuro” mago Aleister Crowley²²⁸. Otro caso de *Mujer Escarlata* o sacerdotisa lo hallamos en la controvertida Arizona Wilder²²⁹, que comunicó haber estado relacionada con la *Operación MK Ultra*²³⁰, cuya agencia, según explicaba Wilder; trataba de encontrar métodos para el control mental. Este programa de investigación salió a la luz públicamente en 1974, por medio de un artículo en *The New York Times*²³¹. Wilder da entrevistas contradictorias sobre su servicio (en sociedades secretas), como “mujer escarlata”. En la primera entrevista concedida al polémico David Icke²³² en 2006, confirmaba haber realizado esa función en ritos oscuros y de poder, tiempo después se desdijo afirmando haber sido programada por medio de la hipnosis para esa entrevista.

227. (Nueva Gales del Sur, 1880-1932).

228. (Inglaterra 1875-1947).

229. Jennifer Ann Greene, parece ser, supuestamente es este su nombre verdadero.

230. Programa de investigación secreta de la Agencia Central de Inteligencia de los Estados Unidos.

231. En el mes de diciembre. La información sobre MK Ultra creemos es difícil y laboriosa de seguir, datos borrados y sobreinformación sin contrastar en la red y en los distintos artículos sobre el tema.

http://es.wikipedia.org/wiki/Operaci%C3%B3n_MK_Ultra

232. (Reino Unido, 1952).



Fig. 255. (1912). Waddell, Leila (1880-1932). Fotografía de Leila, (L.A.Y.L.A.H) a partir de Aleister The Book of Lies (1912).



Fig. 256. Icke, David (2006). Arizona Wilder y David Icke en un fotograma de la entrevista. En la actualidad desmiente dicha experiencia.

En algunos reductos del planeta (aún hoy en día), se cree que con la ingesta o posesión de distintas partes del cuerpo humano o de sus fluidos se adquiere poder supranatural²³³. Los celtas asociaban la decapitación de un hombre en las contiendas con la adquisición de su fuerza espiritual, ya que creían que la cabeza era la casa del alma, así como asociaban el acto de decapitar con un incremento de la fertilidad. Esta idea que arrastraban los celtas de unión entre el asesino (cazador) y el asesinado (cazado), se remonta hasta el hombre de Neandertal, que según evidencian restos fósiles, llegaron a practicar la ingesta ritual del cerebro²³⁴.

En algunos lugares del Sureste Asiático como en Indonesia, Nueva Guinea y Malasia, existía la idea de poder adquirir poder semi-nal-álmico, esta idea es la que se supone subyacía como base a la caza de cabezas, caza que han sobrevivido hasta bien entrado el siglo xx. Los dayakos de Borneo consideraban necesario que un hombre cortara una cabeza antes de casarse, y por la ingesta adquirirían la fuerza espiritual del decapitado.

233. Recordemos que en nuestro país, el general Francisco Franco (España 1892-1975), consiguió autorización eclesiástica para conservar la mano incorrupta de Santa Teresa de Jesús como relicario en la capilla del Palacio del Pardo.

234. Podemos leer la evolución gastronómica de nuestra especie en este sorprendente artículo La dieta que nos hizo humanos de Ana Mateos y Jesús Rodríguez (2010) http://www.museoevolucionhumana.com/~museoevo/as-sets/docs/publicaciones/publicacion_11_es.pdf



Fig. 257. (2011). “Los jinetes galos, llevando cabezas colgadas delante del pecho de sus caballos y clavadas en las lanzas, entonando cánticos según su costumbre”. (Tito Livio). *Representación celta* 2011.



Fig. 258. (2001). Parque arqueológico de la Sierra de Atapuerca.

En el acto de decapitar nos enfrentamos no sólo al acto de muerte sino también el rito conjunto de anular la identidad, en actos llamados por ejemplo por los romanos *damnatio memoriae*. Con un “sentido” de ejecución (entendida como justicia), distintos casos se van sucediendo. En el 2001, el misionero Willibard Pfeiffer dio la noticia de que en unos enfrentamientos internos entre dayakos y madurenses, 3000 personas (al menos) fueron decapitadas. En los estados de enajenación que en las guerras se manifiestan y encadenadas con las ideas de venganza, en 2014 el reportero James Wright Foley²³⁵, secuestrado desde el año 2012 por el grupo yihadista Estado Islámico en Siria, fue decapitado y sus fotografías colgadas en Internet, fig. 259. Otras decapitaciones con fines justicieros se dieron en el asesinato de dos ancianas (2013), que acusadas de brujería fueron decapitadas después de ser torturadas durante tres días por sus vecinos en Lopele²³⁶. En México, encontramos decapitaciones asociadas a los narcotraficantes que se cree pueden estar asociadas con los *Ritos de la Santa Muerte*.

En este continuo de venganza y fuerza adquirida por la barbarie, Khalid al Hamad llamo a Abu Sakkar, miliciano rebelde que colaboró en la fundación de la Brigada Faruk (del Ejérci-

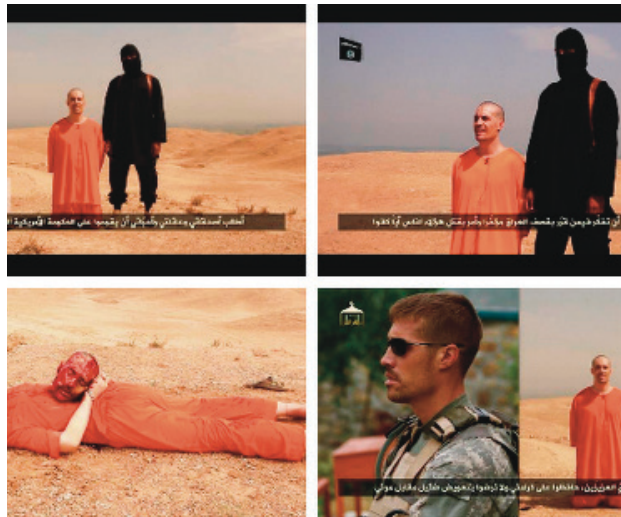


Fig. 259. Foley, James Wright (2014). Fragmento de imágenes.



Fig. 260. (2013). Imagen de prensa asociada al caso de decapitación en Lopele.



Fig. 261. (28/04/2010). Las autoridades hallan a cuatro personas decapitadas en México.

235. (Estados Unidos, 1973 - 2014).

236. (Papúa Nueva Guinea).

to Libre de Siria) gritaba a cámara un juramento de matar y comer los corazones e hígados de los soldados de Bachar, fig. 262. Cuando fue detenido confesó haber realizado este acto por venganza, creemos que fue (no hemos podido confirmar esta noticia), asesinado poco después²³⁷.

El pensamiento de ingesta y nutrición mágica ha sido asociado a la sangre y el semen desde tiempos ancestrales, perdurando en la actualidad. El antropólogo Gilbert Herdt²³⁸ recogió en 1987, después de estar conviviendo dos años con los sambias²³⁹ de Nueva Guinea, un rito asociado a la ingesta de semen (sustancia mágica), en los ritos de iniciación o paso, los niños²⁴⁰ practicaban felaciones a jóvenes y mayores con la finalidad de quedar inseminados, pudiendo así madurar y convertirse en hombres, esta maduración no era necesaria en el caso de las mujeres debido a su órgano de sangre menstrual (tingu).

En los rituales con semen, distintos depositarios o contenedores de uso exclusivo se registran a lo largo de la historia. La forma fálica



Fig. 262. (2013). Abu Sakkar mordiendo un pulmón. El diario Público recogía el 05/2013. El documento ha sido retirado de Internet (2014).



Fig. 263. (S.f.) Fotograma extraído de un documental, en el que se ha grabado un ritual en Papúa Nueva Guinea. Unción de semen en la cara del iniciante (neófito).



Fig. 264. (100 a. C.) *Tintinnabulum* con *corpo di leone*. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Amuleto apotropaico.

237. Esta noticia no hemos podido corroborarla en el 2014, ha desaparecido cualquier información de este sujeto, fuera de la noticia principal del año 2013.

238. (Estados Unidos, 1949). Profesor de Antropología sobre la Sexualidad y fundador del Departamento de Estudios de la Sexualidad y la National Sexuality Resource Center en la Universidad Estatal de San Francisco.

239. Sambia es un seudónimo creado por el antropólogo. En el 2007 publicó su último estudio referente con el título: 21st Century Sexualities: Contemporary Issues in Health, Education, and Rights.

240. En la primera etapa llamada *moku*.

también ha sido ritualizada, como protección en el caso de los amuletos romanos, que según Plinio el Viejo²⁴¹ servían como remedio contra la envidia, fig. 264, o simplemente con finalidad jocosa, desde una estética *kitsch* como en la cerámica de la fig. 265.

En la línea de alabanza al falo, en Japón se celebra el Festival *Kanamara Matsuri*²⁴² (festival del falo de metal), que se lleva a cabo el primer domingo del mes de abril, cuya finalidad principal es la de pedir fertilidad y bienestar en el matrimonio. Esta celebración de origen sintoísta se remonta al periodo Edo, con una significación que ha trascendido adulterada y teñida de tintes profanos. Parte del culto consiste en comprar un pequeño falo de metal, y arrodillarse ante la estatua (santuario de Wakamiya²⁴³) que representa unos genitales femeninos, rozando con el pequeño falo la entrada de la vagina. Otra celebración al falo se recoge en el carnaval anual de Tyrnavos (Grecia), aunque este es muy posterior y se remonta según registros a 1898.

Tangencialmente y de forma profana pero apoyándose en el acervo religioso popular, una protesta de trabajadores en Sevilla²⁴⁴ sacó en procesión la figura del *Coño Insumiso*. Dicho



Fig. 265. (2013). Porrón fálico. Fragmento de imagen.



Fig. 266 y fig. 267. (2012 y 2013). Festival japonés *Kanamara Matsuri* y complementos al festival.

241. (Italia, 23-79). En relación a la deidad Fascino.

242. Falo de metal.

243. Ciudad japonesa de Kawasaki.

244. Convocada por la confederación general de trabajadores (C.G.T.).

evento se convocó el jueves previo²⁴⁵ a la Semana Santa²⁴⁶, llamándose el grupo *Anarcofradía del Santísimo Coño Insumiso y el Santo Entierro de los Derechos Sociolaborales*, fig. 268.

Se observa como el cariz más popular lo localizamos en los ritos propiciatorios y los de paso, entre los que se recogen los de fertilidad. En los ritos propiciatorios de caza, cosecha, etc., se hace necesaria la presencia de la sangre o en su detrimento la de los colores rojo, negro y ocasiones el ocre. Estos ritos propiciatorios se dan con un sentido festivo y de cierre de etapa en el caso de la despedida de solteros o la fiesta de divorcio, o con un sentido de conservación de celebraciones ancestrales, lo que observamos en el Festival *Grindadráp*, cuya tradición parece remontarse al siglo x, y que actualmente se sigue realizando en Dinamarca (Islas Feroe). Es una mezcla de rito propiciatorio de pesca y paso, consiste en la matanza de calderones por parte de los jóvenes mayoritariamente, mientras que los niños (día de fiesta en la escuela), observan o ayudan en los pequeños menesteres, fig. 270. Continuando con los sacrificios de animales, otro rito propiciatorio de fertilidad con sangre localizamos en un festival en el templo de Poosariyur en (Anthiyur) India. En el templo se sacri-



Fig. 268. (2014). Procesión del coño insumiso.



Fig. 269. Keshav Saini (2014). Festival *Grindadráp*. Islas Feroe.



Fig. 270. (2010). Festival *Grindadráp*. Islas Feroe.

245. (10/04/2014).

246. Conmemoración anual cristiana.

fican animales (sobre todo chotos²⁴⁷), cuya sangre es bebida por sacerdotes y adeptos. Entre otros beneficios se cree que su ingesta produce fertilidad, por lo que las mujeres supuestamente estériles beben de esta sangre. La cantidad de animales sacrificados asciende a miles según (The Times of India, 2012), la carne es (después de extraída la sangre) distribuida gratuitamente.

Encontramos que es en los ritos de paso en la pubertad en la que se suman los ritos propiciatorios y los de fertilidad, lo que implica tanto la sangre simbólica como la sangre real, ejemplos encontramos en la circuncisión: tanto masculina como femenina, que se consuman a través del sacrificio y con presencia de sangre. En los escritos que C. Bishop dedicó al estudio de la sexualidad (1996), recogió el ritual de paso (pubertad) que practicaban los aruntas o arandas (əraŋḍa), y creemos que practican aún hoy en día. Durante la primera parte se procede a la circuncisión de los jóvenes, y en la segunda se les practica una subincisión en el pene rajando la uretra por debajo. La sangre que emana de la herida es recogida y considerada sangre menstrual; la herida es considerada como *vagina del pene*, ya que para los aruntas, la madurez consiste en la transformación del joven en un ser con elementos masculinos y femeninos. Se cree que en esta operación subyace un temor a la castración inducida por la visión de una vagina sangrante. Según argumentaba Bishop: Sigmund Freud²⁴⁸ (1905-1913), afirmaba que la angustia a perder el pene era un rasgo masculino universal, relacionado con la fase *edípica* del desarrollo, y que la circuncisión de los aborígenes australianos, era una castración simbólica que aprovechaba esa angustia para mantener el orden social. Posteriormente, el psicólogo Bruno Bettelheim²⁴⁹ (1974), disintió, indicando a su vez que los jóvenes estaban ansiosos por pasar la iniciación, dándose casos de iniciados que se prestaban de buen grado a la castración, e incluso se auto-castraban en un arrebató frenético.

En el caso de la mujer, se estima que en algunas culturas y con el transcurso de los siglos, aquellas ceremonias sagradas que en principio recayeron en sacerdotisas, fueron abolidas por la introducción de tabúes menstruales, desarrollándose los sacrificios de animales en algunas culturas y de humanos en otras. Uno de los rituales de paso en la mujer, que hemos querido destacar por su adaptación e integración, es el rito navajo llamado *Na ih es*, en tributo a *Mujer Cambiante*²⁵⁰, a

247. Cabras recién nacidas.

248. (Moravia, 1856-1939). En 1905 publicó *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad*, en donde se recoge el miedo a la castración, en el segundo ensayo y en *Tótem y tabú* (1913).

249. (Viena, 1903- 1990).

250. (Asdzaa nádleehe, “la que se renueva asimismo”).

la que veneran y relacionan con las estaciones y la vegetación. En la ceremonia, que empieza con el primer día de menstruación y que dura cuatro, la mujer ya púber encarna a *Mujer Cambiante*, en el transcurso de estos días: los cantos del hechicero, las ofrendas de elementos, los festines, las narraciones y las danzas se van desarrollando. La finalidad del ritual es que la mujer se convierta en símbolo de paz y prosperidad para su pueblo. En la fig. 271 y fig. 272 podemos ver la vigencia del rito. El documental sobre el rito fue un proyecto encargado por el Museo Nacional de Indios Americanos (NMAI).

En estos sacrificios y ritos, hemos podido ver su naturaleza mayoritariamente sacra, aunque en su origen estos ritos pudieran contener vestigios sagrados o estar neofitados en su acción, habiendo sido aparentemente, desacralizados con el tiempo.

Entendemos pues, que es en el rito conjunto –sacro-profano–, en donde el nexo perdura sin ruptura, y con un sentido continuo e integrador, adaptándose en un continuo a nuevas necesidades y tiempos, o simulando hacerlo en un grado más profundo.



Fig. 271. (S. f). *Apache girl painted with corn pollen at coming of age ceremony*. Indicando que está poseída por la diosa madre de la tierra.



Fig. 272. Carr, Lena (2000). *Kinaalda: Navajo Rite of Passage*. Documental.

3.5.4.3. Rituales litúrgicos

Los símbolos e iconos de sangre, entendiendo la sangre como verdadera vida, perviven en la mayoría de las religiones. En los ejemplos que vamos a mostrar tanto los ritos como las reliquias conviven con la sangre física.

El primer ejemplo que mostramos está dentro del contexto de la liturgia católica, en la cual el sacrificio es plasmado en el acto de ofrecer en la ceremonia de la misa el cuerpo de Cristo, bajo las especies de pan y vino, en honor del Eterno Padre. Es un acto en el que se cree se produce la transustanciación, por lo que en la eucaristía (del griego εὐχαριστία, eucharistía, “acción de gracias”), la sustancia del pan y el vino utilizado en el sacramento se transmuta literalmente en el cuerpo y la sangre de Cristo, todo lo que es accesible a los sentidos se mantiene como antes, ya que es en el acto del levantamiento del cáliz donde el ritual es puro, así el cáliz se convierte en icono o cuerpo contenedor de la sangre (el vino) y a la vez símbolo visual de la misma.

Objetos de recordatorio y poder se unen en los llamados relicarios. El concepto de reliquia abarca tres grados o niveles en relación al cuerpo del santificado:

Reliquias de primer grado: son las que han sido tomadas del cuerpo del bienaventurado. Reliquias de segundo grado: se trata de



Fig. 273. (1786). Koffsky, Vincentius. Núremberg.



Fig. 274. (Siglo I). Huella de Buda. Gandhara. Templo ZenYouMitsu, Tokio.

objetos relacionados con los instrumentos de su martirio o que pertenecieron y fueron usados por el bienaventurado en vida. Reliquias de tercer grado: son cualquier objeto tocado a una reliquia de primer grado o a la tumba del bienaventurado. (Guardiola, 2010)

Nos introducimos con el fenómeno de las huellas, que fijadas en los espacios en ocasiones son reverenciadas como reliquias. En el budismo, se venera la figuración de la huella de Buda, cuyo significado simbólico es la constatación del impacto de sus enseñanzas en el mundo, fig. 274. Otra huella (athar) reliquia es la que se considera plasmó el profeta Mahoma, en la fig. 275, vemos una de las muchas (supuestas) huellas conservadas del profeta, esta se ubica en el museo Topkapi.

Es en el arte de la representación sacramental donde localizamos las mayor cantidad de reliquias de sangre. En general las reliquias se relacionan con el cuerpo de los santos, en la Iglesia católica existe la llamada *Congregación de las Causas de los Santos*, que entre otras funciones tiene la de canonizar y beatificar. En la canonización que se celebró²⁵¹ en honor de Juan XXIII²⁵² y Juan Pablo II²⁵³, se prepararon sendos relicarios de los ya santificados. En concreto un



Fig. 275. Huella atribuida al profeta Mahoma ubicada en el museo palacio Topkapi.



Fig. 276. Reliquia con la sangre de Juan Pablo II.

251. El día 4/05/2014.

252. (Italia, 1881-1963).

253. (Polonia, 1920-2005).

pedazo de piel de Juan XXIII desprendido durante su exhumación, y una ampolla de sangre de Juan Pablo II (2014), fig. 276.

En la consideración de la sangre como reliquia, múltiples casos se han ido sucediendo a lo largo de la historia, por ejemplo en el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid se encuentra una reliquia de San Pantaleón²⁵⁴, esta parece contener su sangre coagulada que licua (según parece) cada año en la víspera de su decapitación (27 julio), como viene siendo tradición desde 1645.

Una de las reliquias relacionadas con Jesucristo, y de las más extrañas es la *Preciosísima Sangre de Cristo*. En el contenedor que vemos en la fig. 277, se encuentra un pedazo de tela que, supuestamente, contiene restos de la sangre de Jesucristo. Esta reliquia fue traída desde Constantinopla durante la Segunda Cruzada, siendo adorada desde el siglo XIII²⁵⁵. Una vez al año se realiza una procesión en la cual los procesionantes, vestidos de época (medieval), hacen mención a la llegada de la reliquia.

En la actualidad, otras supuestamente consideradas “reliquias” se dan desde el sacrificio, a mediados de enero de 2014²⁵⁶ (sin confirmación



Fig. 277. Fragmento de la reliquia de sangre de San Pantaleón.



Fig. 278. Reliquia de la *Santa sangre* de Jesús en Brujas.



Fig. 279. Dogan, Hatune. La monja con la Cruz Federal del Mérito (Alemania).

254. (Turquía, finales del siglo III-305).

255. En la Basílica de la Santa Sangre, en la ciudad de Brujas.

256. Sin confirmación oficial, salvo testimonio de la monja Hatune Dogan y noticias asociadas en prensa digital.

oficial), salió a la luz la noticia de la venta de botellas de sangre de cristianos sirios decapitados. Esta sangre, supuestamente era vendida por algunos islamistas sirios extremistas jihadistas a algunos saudíes “... a razón de 100.000 dólares la botella...”. Este testimonio y otros muchos los había recogido la monja ortodoxa Hatune Dogan²⁵⁷: “Dogan relató que, bajo la concepción islámica, los radicales se lavan las manos con la sangre embotellada ya que ellos creen que cuando se lavan las manos en esta sangre pasan a formar parte de este “sacrificio” por Allah” (Lainformación y el diario, 2014).

Fuera de los asesinatos, en numerosas sociedades y religiones se ha utilizado el autocastigo o la autoflagelación con la finalidad de expulsar a los demonios que acosan a un individuo, como acto de autoexpiación, o en última instancia para solicitar lo que consideramos milagros.

En muchas culturas se entiende el dolor soportado en actos de sufrimiento voluntario, como penitencia por un pecado o como ofrenda. Ejemplos de ritual sangriento subsiste en los cristianos extremistas, son conocidas las activas flagelaciones filipinas en Semana Santa, menos conocidos pero igual de activas son los *Empalaos* de Valverde de la Vera (Cáceres) y los *Pi-*



Fig. 280. Brito, A. (2014). “Filipinas. En este país mucha gente recrea el mismo dolor que sufrió Jesús”



Fig. 281. Getty Images Europe (2012). Penitentes, Semana Santa en San Vicente de la Sonsierra (viernes Santo).

257. (Turquía, 1970).

caos de San Vicente de la Sonsierra (La Rioja).

Otros rituales litúrgicos que median con sangre son puestos en entredicho, como es el caso del ritual judío *metzitzah b'peh* o ritual de circuncisión que ha dado lugar a fuertes controversias. En 2012, se publicó la siguiente noticia:

..., después de quitar el prepucio del pene, el mohel (rabino) coloca su boca brevemente en la herida, absorbiendo una pequeña cantidad de sangre y tirándola. Se aplica un ungüento antibacteriano y la herida es vendada. ... A principios de este año, funcionarios de Salud reportaron que 11 bebés que fueron sometidos al procedimiento habían contraído infecciones de herpes entre 2000 y 2011, y dos habían muerto... (Terra, 2012)

La prensa volvió a hacerse eco de esta noticia, ya que la Justicia falló a favor de la continuidad del rito (ABC, 2014).

En otros ritos sangrientos, se busca el éxtasis o encuentro con Dios a través de ritmos y/o recitaciones repetitivas, a los que se le añaden cortes y laceraciones. En el transcurso del ritual, los *sufrientes* (en estado de trance), no parecen notar las heridas. La fotógrafa Isabel Muñoz²⁵⁸ documentó al grupo integrista irakí; cofradía *Al Qadiriya*, practicantes extremos en sus encuentros *extásicos*. En las figs. 283 y 284 vemos dos

258. (España, 1951).

New York

The New York Times



Fig. 282. The New York Times (2012). Fotografía del ritual judío *Metzitzah b'peh*.



Fig. 283. Muñoz, Isabel (2010). De la serie *El amor y el éxtasis*.

ejemplos de su serie *El amor y el éxtasis*.

En otras circunstancias, la sangre sin herida es bebida para absorber su fuerza, es el caso de los shaktas pertenecientes a la secta Vama-Chari (sendero de la izquierda) fieles seguidores de la manifestación Shakti²⁵⁹, que buscan la iluminación a través de las energías sexuales, en la fig. 285 la representación de los dos principios. Entre sus ritos se encuentra el de beber sangre menstrual, de la que absorben a través del principio femenino su energía cósmica. Otros ejemplos se pueden encontrar en las religiones tradicionales africanas, nativo americanas y neopaganas.

Para concluir, otra ceremonia que subsiste en la actualidad y de naturaleza *sacrificial*, nos llama la atención por su similitud con el acontecimiento bíblico que referencia a la plaga décima de los hechos de Moisés²⁶⁰, en la que se narra la protección de los primogénitos ante la plaga y la muerte, señalando la puerta de la casa con sangre de cordero. Esta ceremonia romaní búlgara es conocida por *O Bashnuvosko Dzhes* (El día del gallo).

Hace mucho tiempo, los turcos decidieron eliminar la raza gitana – a todos los niños, todos los varones. Ellos iban de casa en casa

259. Encarnación de la energía femenina de Kali.

260. Narración de los hechos de Moisés y las plagas de Egipto. (Éxodo 11,1-12;29-51).

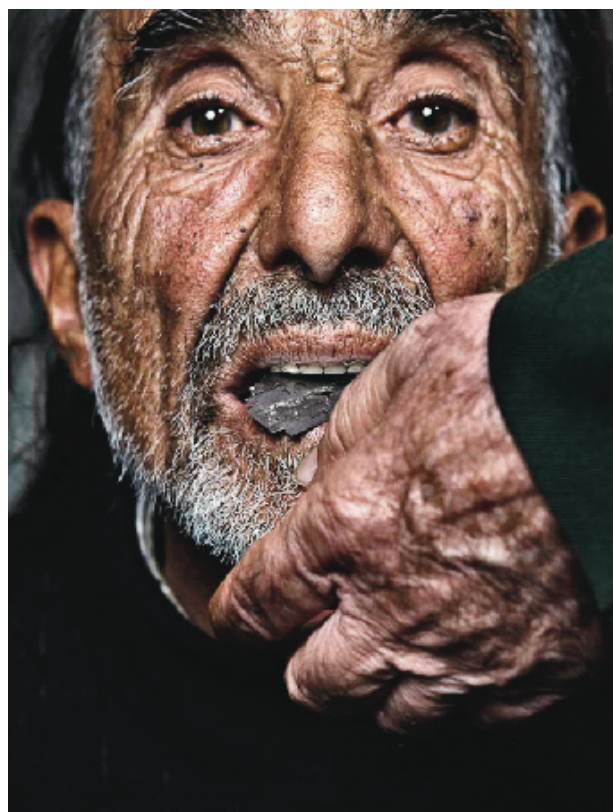


Fig. 284. Muñoz, Isabel (2010). De la serie *El amor y el éxtasis*. Fragmento de imagen.



Fig. 285. Raja Ravi Varma (s. f.). Unión de los dos principios. *Ardhanarishvara*. Impreso sobre 1945.

y dondequiera que hallaran un niño, lo mataban. Una mujer tenía un niño de tres años. Ella pensó cómo salvarlo. Tomó un gallo y lo mató. Esparció la sangre sobre el dintel de la puerta. Los soldados vinieron, vieron la sangre en el dintel, y dijeron: “Ya han pasado por aquí. No hay ya ningún niño”. Así el niño fue salvado. Por eso celebramos el día del gallo, porque nosotros, los gitanos, siempre hemos sido perseguidos. (Antonova, s.f.)

No podemos dejar de plantearnos el porqué de la continuidad de los ritos sangrientos en la actualidad, así como la razón por la cual la unión de lo sagrado con lo humano, en muchas ocasiones parece entrañar sacrificios y derramamientos de sangre vinculados a circuncisiones y castraciones rituales, a ritos de pubertad y virginidad, a sacrificios al fin en “continua” justificación y vigencia.

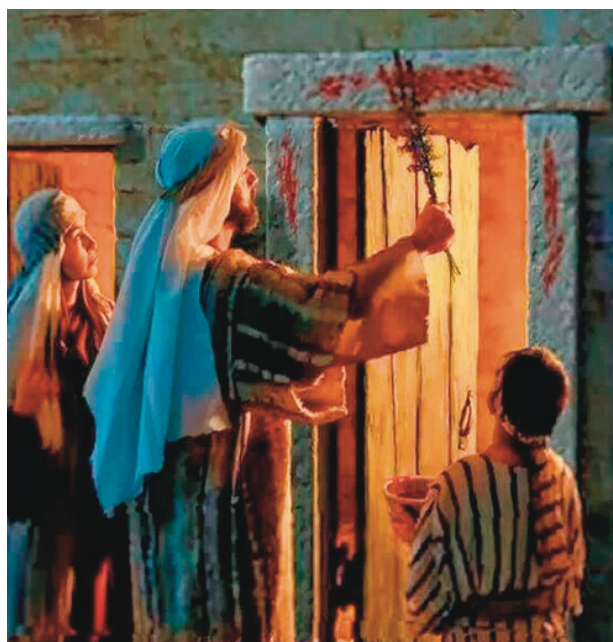


Fig. 286. (2014). *Señalando la puerta con sangre de cordero, evitando la décima plaga.*



Fig. 287. *El día del gallo* (2 de febrero en Bulgaria).

3.5.5. La articulación de la sangre en los discursos sociales actuales

Hemos visto la vigencia de la sangre en los rituales sacros y profanos, entendiéndose la sangre menstrual o “residual” como oscura y de necesaria purificación, las heridas como actos de autoexpiación o inherentes a rito sacrificiales, pasando por la transustanciación de la sangre hasta llegar a las reliquias. Son múltiples las utilizaciones y finalidades, ya sea esta presencial ya sea simbólica, expuesta como marca o guía del recorrido de la muerte o como hilo fluyente de la existencia en sí. En este sentido y a través de los arquetipos, define la terapeuta *biodescodificadora* M. A. García el símbolo de la sangre:

Fuente de vida y de energía, la sangre simboliza la unión de la madre (agua) con el padre (aire) a través de la hemoglobina, que capta el aire, el oxígeno (arquetípicamente la vida) para nosotros. La unión del padre (oxígeno) y la madre (agua), crea la vida. Así, sabemos, que para que un planeta tenga una vida prominente y evolucionada, (algunos organismos simples viven en otros medios), debe cumplir dos condiciones: que tenga agua y oxígeno ¿casualidad?. (García, 2014)

Después del esbozo sobre los usos de la sangre en el conjunto social, es en el arte en donde vamos a poder apreciar su funcionamiento como un “todo”, cuyas manifestaciones perviven entre el supraconsciente y el subconsciente terrenal, en una visión de atemporalidad o continuo. Es en el atravesar de los distintos sistemas multiestratificados, en donde parece producirse de forma incesante ciclos de concreción y de expansión, de creación y apropiación. En pulsos en los cuales parece borbotea la sangre y la violencia, como ocurría (según se sabe) en los rituales ancestrales. Aunque de estos ritos nos han llegado documentos y muestras “edulcoradas”, alternándose estas muestras con ciclos en los que se da la espalda a nuestra memoria más ancestral, y en otros casos a nuestra supuesta evolución y realidad, como ejemplos actuales: los secuestros y matanzas de la secta radical islamista *Boko Haram*²⁶¹; la desaparición de bebés para sacrificarlos en rituales; la venta de pócimas con sangre; los rituales de limpieza o marcaje de la tierra con sangre, y un largo etc., que muestra los distintos sistemas anidados en los que convivimos.

Observamos como esta violencia se muestra en las imágenes fijas/audiovisuales, que parecen tener que producir cada vez mayor impacto visual, aunque se nos avisa (con anterioridad a la muestra), de la crudeza de las imágenes. Por otro lado, la existencia de programas de investigación que

261. El primero de unas 200 niñas, el segundo (14/12/2014) se cree que unas 172 mujeres y 35 muertes.
http://internacional.elpais.com/internacional/2014/12/18/actualidad/1418923232_933038.html

escenifican los posibles hechos acaecidos. En otro orden de la realidad, exposiciones con ocultamiento de sangre o tapados –entendibles–, en imágenes más discretas, que conviven con la moda de fotomontajes o manipulados sangrientos. En las publicidades asociadas a la sangre, con el uso y abuso condicionante. Para concluir con el *merchandising* de objetos, prendas y sustancias de personajes famosas, con la “anecdótica” subasta de una muestra de sangre de Winston Churchill (2015).

Todos los estratos anidados ponen en vigor, o así lo creemos, la afirmación de Verdú (1997): “El desequilibrio, la perversión, la corrupción, lo feo, lo artificialmente revivido provoca malestar, y ésta es la energía central de la época”.

3.5.6. Hacia un encuentro entre el ritual y el arte

Es la *señalética*²⁶² o así lo entendemos, un sistema vinculante entre los rituales y el arte del cuerpo. Aunque en este punto no trataremos los rituales propiamente dichos por ser motivo de reflexión en otro apartado, si que intentaremos demostrar la relación existente entre los rituales “sacro-profanos” y las artes representativas, como son el *body art*, las *performances* y las acciones, ya que consideramos estas artes como continuadoras o recuperadoras de rituales que conectan (en cierto grado), con los ritos más básicos: los de vida y muerte.

Dentro de la *señalética* ritual del cuerpo hallamos las escarificaciones²⁶³, el hecho de tatuar o escarificar es considerado por algunos pueblos como un acto *capturador* de las cualidades del enemigo o del animal-tótem, lo que vemos reflejado en las escarificaciones con forma de escamas de cocodrilo; animal sagrado para la tribu Sepik, que pasan a ser parte protagonista en sus ritos de paso a la pubertad, y en esta tribu en concreto de reconocimiento de su origen, ya que los sepik se consideran hombres con alma de cocodrilo, fig. 288. En África, la etnia etíope Hamer en sus ritos de paso a la madurez realizan

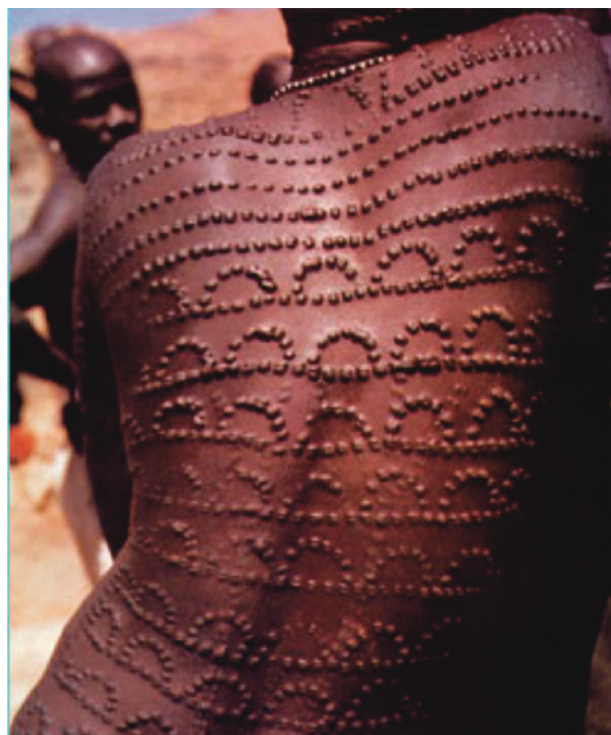


Fig. 288. Eminov, Ali (s. f.). *Escarificaciones en un Sepik*. Nueva Guinea.



Fig. 289. Sancho, Jaume (s. f.). *Escarificaciones, etnia Hamer*. Perteneciente a la serie *Retratos étnicos del Sur de Etiopía*.

262. Entendido desde un sentido elaborador de sistema de señales y sus representaciones.

263. Heridas con la finalidad de que formen un queloide.

la ceremonia *Ukuli Bula* (salto de los toros), que consiste en dos acciones en paralelo; mientras el joven salta sobre una manada (unas 30 vacas) corriendo sobre ellas; las jóvenes sufren de latigazos para demostrar su valía ante el joven. Este ritual al que acompañan las escarificaciones (insertando pequeñas astillas para crear volumen), nos recuerda en cierto sentido la *taurocatapsia* recogida en los frescos de Gnosos²⁶⁴.

En la sociedad actual, existe una doble vertiente en el uso de las escarificaciones, por un lado la continuidad de los ritos ancestrales, y por otro la mimesis física en los deseos de desambiguación del cuerpo; en las relaciones con los otros. Siendo los otros, en algunos casos animales o lo que en sí simbolizan, llevándose a cabo este proceso mediante distintas intervenciones, a veces quirúrgicas.

En el arte, Horace Ridler²⁶⁵ fue de los primeros en desarrollar este tipo de *señalética*, trabajó como *freak* profesional así como *sideshow performer*²⁶⁶, exhibiéndose así mismo como *El Gran Omi* o *El Hombre cebra*. De su vida se llegó a realizar un cortometraje *The Zebra Man* (1992)²⁶⁷. Otro *sideshow performer* conocido es Erik Sprague u *Hombre Lagarto*²⁶⁸. Entre sus



Fig. 290. (S. f.). Horace Ridler como *Gran Omi*.



Fig. 291. Agencia Efe (2012). Erik Sprague.

264. Minoico cretense.

265. (Reino Unido, 1892-1969).

266. Secundario de circo.

267. Directores Hare Duke y Webber, P.

268. (Alemania, 1972).

modificaciones se encuentran: tatuajes verdes en forma de escamas en el cuerpo, afilado los dientes, bifurcación lingual, así como implantes subcutáneos, en la base del ojo izquierdo, destaca un tatuaje en forma de estrella de ocho puntas. En una entrevista concedida al periódico ABC, afirmó que lo que él realizaba era *performing arts*. Al preguntarle por los motivos de tal transformación contestó:

Hay dos motivos, el aspecto es genial, me encanta. Y por otro lado en muchas culturas, el lagarto ha sido visto como un símbolo de poder. Siendo un artista, mejor que representar símbolos de poder es ser un símbolo de poder, así que eso es lo que he hecho, me he transformado a mi mismo en algo que simboliza poder. (Toledo, 2012)

Influenciado por la filosofía lingüística, y en mayor grado por el filósofo Wittgenstein explicó: “... pensé que pasaría entonces si yo dejase de tener aspecto humano, ¿dejaría entonces, de ser un ser humano...? evidentemente no. Yo convierto al objeto en el proceso, el arte se trata del proceso y no del objeto” (Toledo, 2012).

En el caso del exmilitar Tom Leppard²⁶⁹ conocido por el *Hombre leopardo*, ha sido considerado una atracción turística durante años en la isla Skie (Escocia), en la que vivió en una caba-

269. (Inglaterra, 1934/35).



Fig. 292. (S. f.). Sprague, Erik. En el pecho tatuada la palabra Freak.

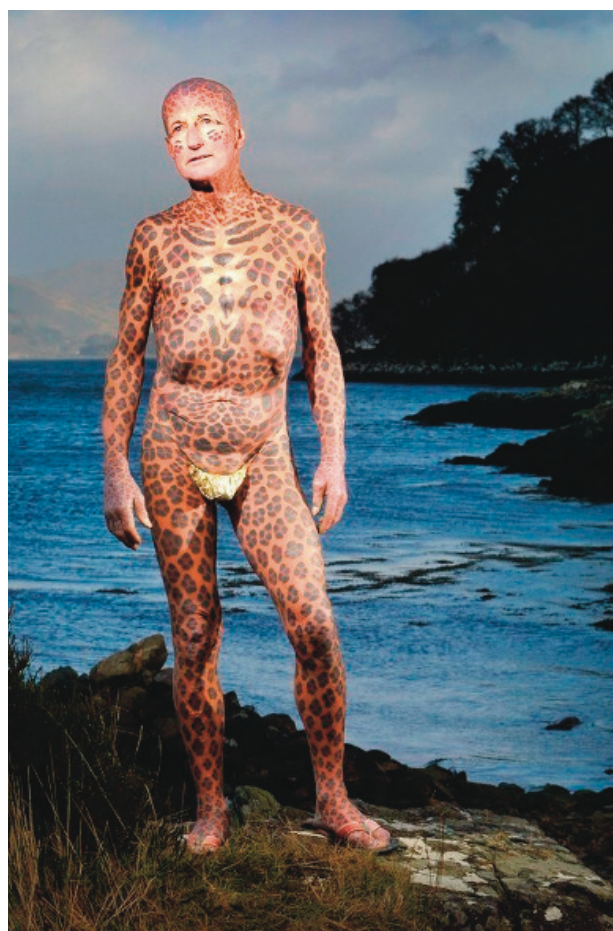


Fig. 293. (S. f.). *Hombre leopardo*.

ña hasta su jubilación. Apareció en el *Guinness Book of World Records*, como el hombre con más parte del cuerpo tatuado, el 99%²⁷⁰.

Si en Sprague la motivación fue la de convertirse en un símbolo de poder, la del exmarine Dennis Avner²⁷¹, se debió a los consejos de un curandero huron (wyandot) que le había inspirado a seguir el camino del tigre ya que Avner tenía herencia huron y lakota. En sus transformaciones buscó la mimetización con el tigre, aunque se le conocía como el *Hombre gato*. Sus defensores dicen que murió por “tigrefobia”, se cree que se suicidó. Algunos médicos sostenían que *Stalking Cat* mostraba una forma de trastorno dimórfico corporal, que afecta a la percepción de la apariencia personal hasta el punto de la obsesión. El especialista en bioética Glenn McGee afirmó:

..., es cierto que los pueblos tradicionales de todo el mundo tienen, como *Stalking Cat*, la acción de emular a los animales como modelo para la virilidad. Pero que *Stalking Cat* estaba arriesgando seriamente su salud al someterse a tantas cirugías. (McGee, 2005)

Además del intento de asimilarse con el animal totémico, aparece el intento de mimetizarse con otros “seres mitológicos”, como es el



Fig. 294. Barbosa, Philip (s. f.). *El hombre tigre* Dennis Avner.



Fig. 295. Cristerna, María José (2012). *La mujer vampiro*.



Fig. 296. Cristerna, María José (2012).

270. [http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/most-tattooed-senior-citizen-\(male\)](http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/most-tattooed-senior-citizen-(male))

271. (Estados Unidos, 1958-2012). Técnico de sonar del ejército de la marina.

caso de María José Cristerna²⁷² que se ha realizado 49 modificaciones corporales según contabiliza el *Guinness Book of World Records*, en la fig. 295 y fig. 296, la podemos ver bromeando con su denominación de *Mujer vampiro*, considera Cristerna que con los tatuajes plasma artísticamente su vida. El tatuaje como respuesta a una enfermedad dérmica fue la decisión que tomó Julia Gnuse²⁷³, conocida como la *Mujer ilustrada*, tiene un total del 95% de su cuerpo tatuado, comparado con el 93% del cuerpo de Isobel Varley²⁷⁴.

Los tatuajes y escarificaciones hibridan, como hemos podido ver, entre la *señalética* del cuerpo, el ritual y el arte, siendo los avances tecnológicos una gran plataforma de desarrollo de nuevas y futuras hibridaciones. En la actualidad, las modalidades de perforaciones, desgarros y modificaciones corporales son extensas²⁷⁵, los tipos de escarificaciones decorativas que se pueden ofertar en las salas de tatuajes son: el *Cutting*, el *Skin removal* y el *Branding*, de menor a mayor nivel de agresión en la piel; el *cutting* son cortes superficiales que no suelen superar los 3 mm. Con un bisturí; el *skin removal* que consiste en quitar trozos de piel y final-

272. (México, 1976).

273. (Estados Unidos, 1959).

274. (Inglaterra, 1937).

275. <http://laplumadelangelnegro.blogspot.com.es/p/body-piercing.html>



Fig. 297. Gnuse, Julia (2009). *La Mujer ilustrada*. Fragmento de imagen.



Fig. 298. Escarificación cutting.



Fig. 299. Escarificación skin removal.

mente el *branding*, que consiste en quemaduras con formas del tatuaje (Meneses, 2008).

Por un lado el intento de volver a la naturaleza a través del arte, de reencuentro con el aparente objetivo de recuperar una realidad perdida, y tal vez de enfrentamiento a los avances tecnológicos, por otro lado el avance en los actos de desambiguación del cuerpo, a través de esta misma realidad y avances tecnológicos. Las máscaras, los tatuajes, las mutilaciones, las prótesis, todo es cuerpo y el cuerpo como materia es base, objeto y sujeto para el arte. En la metamorfosis, se exhibe la separación entre lo natural y lo cultural, incrementando nuevas posibilidades de enlazar con los hechos del mundo y sus tiempos, como ejemplo la tribu urbana *Bagelhead*²⁷⁶, que han experimentado con las infiltraciones de suero reabsorbible en la frente, esta moda surgió a partir de la publicación del libro *ModCon: The Secret World Of Extreme Body* (2002), de Shannon Larratt.

En el caso de Santiago Sierra, el tatuaje colectivo ha sido utilizado como denuncia de la alineación humana, en *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas* (1999). Un año después, volvió a repetir la idea en *Línea de 120 cm tatuada sobre 4 personas*. En esta ocasión el pago no fue de 30 dólares como en su trabajo

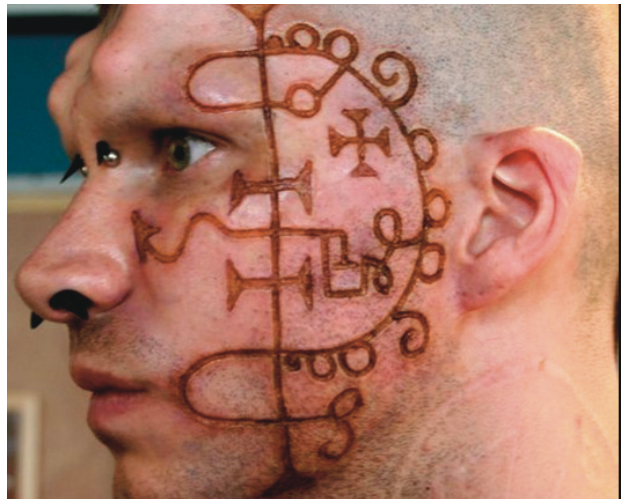


Fig. 300. Escarificación branding.



Fig. 301. (2012). Grupo suburbano *Bagelhead*.



Fig. 302. Sierra, Santiago (1999). *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*. Espacio Aglutinador. La Habana, Cuba.

276. Originario de Japón.

anterior, sino que a estas cuatro prostitutas adictas a la heroína les pagó con una dosis. Preguntado al artista, por la elección de la línea como tatuaje, declaró: “Porque es el mínimo gesto posible. Si tatuáramos un dragón que atravesara todos los cuerpos, sería otra pieza, tendría otro sentido. Si alguien se tatúa, no se suele tatuar una línea” (Speranza, 2012).

Orlan²⁷⁷, artista de sobras conocida por sus modificaciones corporales, (destaca que en 1971 se autodenominara *Saint Orlan*), a lo largo de su trayectoria ha ido transformando su cara (en sesiones públicas de cirugía estética), replanteándose con cada intervención la integridad de la imagen, estudiando las formas artificiales o sumadas; en el caso de los rostros extraídos de obras pictóricas. Su trabajo más expandido en el tiempo lo constituye *La reencarnación de Saint-Orlan*, que describe el Dr. Benjamín Ochoa (2013):

..., utiliza como *leit motiv*, un libro, un concepto filosófico, una obra pictórica o escultura renacentista por lo general y solicita una reproducción de la obra sobre su cuerpo a través de una cirugía plástica la cual es ambientada (si, así es, los cirujanos y el personal de quirófano se viste según la ocasión) y transmitida en vivo...

277. Mireille Suzanne Francette Porte (Francia, 1947).



Fig. 303. Sierra, Santiago (2000). *Línea de 120 cm tatuada sobre 4 personas*. El Gallo Arte Contemporáneo, Salamanca, España.



Fig. 304. Orlan (2014). *Peking Opera Facial Designs n° 6*.

Sus últimos trabajos son series de *Self-hybridizations*, las últimas sobre la ópera de Pekín titulada *Peking Opera Facial Designs* (2014).

Prosiguiendo con los implantes subdérmicos y llevados a la ficción cinematográfica, en el film *The final cut* (2004), de Omar Naïm, se argumenta una idea futurista a través de un implante de memoria (Zoë) , que “cybortiza” a la persona que lo porta. Implante que al morir el portador es extraído para pasar a formar, como grabaciones que son, un álbum mental de recuerdos familiares, de vivencias vendibles y editables.

Para finalizar este apartado, el crítico de arte Etienne Dumont²⁷⁸, ha buscado encarnar en su cuerpo una *Obra viviente* en evolución, y como registro de memoria histórico corporal, en la fig. 307 podemos ver a Dumont en un guiño (a nuestro entender), al fotógrafo Duane Michals²⁷⁹, en la muestra de la memoria de tres etapas reconocidas; de la infancia en crecimiento animal hasta la adultez del cuerpo en el entorno, y en crecimiento social hasta el “hombre arte”, al realizar un registro de las distintas culturas y señaléticas que pulsán o se activan con su mente, con sus códigos de valores o meta-memes, en última instancia.

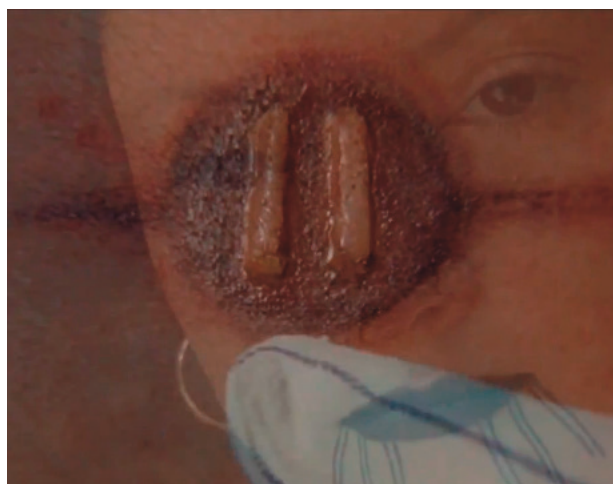


Fig. 305. Naïm, Omar (2004). *The final cut*. Tatuaje implante electrosynth. Fotograma extraído del film.



Fig. 306. Asper, Gabriel (2011). Etienne Dumont.



Fig. 307. Dumont, Etienne (s. f.).

278. (Suiza, 1948).

279. (Estados Unidos, 1932).

3.6

Discursos artísticos vinculantes: *performance*, *happening*, accionismo

Un fenómeno de orden antropológico inspira a todos estos movimientos. Decir que las imágenes se abren y se cierran como nuestros cuerpos que las miran, es decir que las imágenes son creadas para nosotros a nuestra imagen: no solamente a imagen de nuestros aspectos, sino de nuestros actos, de nuestras crisis, de nuestros propios gestos de apertura. (Didi-Huberman, 2007, p. 30)²⁸⁰

280. Traducción propia: “Un phénomène d’ordre anthropologique inspire tous ces mouvements. Dire que les images s’ouvrent et se ferment comme nos corps qui les regardent, c’est dire que les images sont créés para nous à notre image: non pas seulement à l’image de nos aspects, mais à celle de nos actes, de nos crises, de nos propres gestes d’ouverture”.

Antes de entrar en los distintos discursos artísticos que han abierto terreno al tratamiento y uso de la sangre en el arte, creemos adecuado intercalar algunos conceptos, entre ellos el de pensamiento ilusorio²⁸¹, que se define como:

... esa extraña forma de razonamiento que podría resumirse en “yo deseo que P sea verdad, entonces P es verdad”. Que pensar así es completamente estúpido no parece que necesite más explicaciones, pero sí el que dicho pseudo-argumento esté tan extendido.

Según dicen los que saben, el pensamiento ilusorio forma parte de nuestra programación de serie. Supone un sesgo optimista en el comportamiento de todo el mundo, incluidos los más recalcitrantes pesimistas.

Su existencia posiblemente se justifique por argumentos evolutivos: el pesimismo inmoviliza, mientras que el optimismo lleva a la acción. (Alberto, 2011)

Las manifestaciones o pulsiones artísticas de las que partimos se manifestaron a través de los artistas de los años sesenta que, en principio y liberados de la carga histórica de siglos anteriores, intentaron hacer arte con absoluta libertad.

En primer lugar, desde la utilización del objeto en sí como materia artística, bajo la influencia de Duchamp y los escritos de Jean Baudrillard²⁸². Este, posteriormente, escribió:

Lo que hoy llamamos arte parece dar testimonio de un vacío irremediable. El arte es travestido por la idea, la idea es travestida por el arte. Se trata de una forma, de nuestra forma de transexualidad, forma de travestí extendida a todo el campo del arte y de la cultura. Atravesado por la idea, atravesado por los signos vacíos de sí mismo y particularmente por los de su desaparición, el arte es transexual a su manera. (Baudrillard, 2006)

En segundo lugar, hasta llegar al reconocimiento del cuerpo como objeto artístico, bajo la influencia de pensadores como Freud, Merleau-Ponty²⁸³ o Foucault²⁸⁴, entre otros. Aunque Freud no hubiera apoyado la visión del accionismo vienés, ya que en la dimensión psicoanalítica “legitimaba” la autodestrucción como el fin último de la libertad. En la idea de Merleau-Ponty de que “no existe el hombre interior”, se encuentra una de las líneas de acción de los vieneses. Esta idea de la no existencia del hombre interior implica que “hay un hombre efectivo, real, concreto, que no se

281. En inglés wishful thinking.

282. (Francia, 1929-2007).

283. (Francia, 1908-1961).

284. (Francia, 1926-1984).

limita a poseer conciencia o cuerpo o a enfrentarse con la realidad externa, sino que es conciencia y cuerpo” (Ferrater, 1991, p. 2186). En sus presupuestos, Merleau niega el concepto de conciencia como interioridad o el de cuerpo como cosa.

En los años 70²⁸⁵ la acción se encuentra legitimizada en sí misma, funcionando en paralelo a otras manifestaciones artísticas. El hecho de no dejar huella, se consideró por parte de los artistas una liberación del mercado del arte. Lo que queda después de una acción son testimonios de distinta naturaleza: objetos, fotos, grabaciones sonoras-visuales, etc. Pudiendo estos testimonios ser susceptibles de ser comercializados ¿inevitable?... .

Las acciones, según las entendemos se escapan a clasificaciones salvo las de fluir en un encuadre-espacio, en donde los espectadores (si los hubiera) en el momento de la acción tienen que entrar y salir del mismo de forma no sólo física sino mentalmente. Nos hallamos ante una nueva lógica del pensamiento moderno, en cuyos orígenes subyacía el hacer de Antonin Artaud, Jackson Pollock y John Cage con Merce Cunningham, entre otros.

En la motivación o finalidad de *performances*, acciones, etc., cohabitan las necesidades básicas de expresión corporal, las conexiones ritualistas, las relaciones religiosas más o menos encubiertas, las pulsiones eróticas, el sacrificio y el auto-sacrificio, la sensibilidad extrema y la degeneración mental, en última instancia el cuerpo en su desnudez como materia metamórfica, siendo lo único propio y tangible.

Allan Kaprow afirmó en su ensayo sobre Pollock:

Toda la vida se abrirá para ellos. Descubrirán el significado de la banalidad a partir de las cosas banales. No intentarán hacerlas extraordinarias, tan sólo confirmar su auténtico significado. Pero de la nada concebirán lo extraordinario y entonces quizás la nada también. La gente se deleitará o se horrorizará, los críticos estarán confusos o regocijados, pero estas, estoy seguro, serán las alquimias de los años 60. (Kaprow, 1958)²⁸⁶

285. “En el año 1977 se publica el segundo manifiesto corporal con motivo de la exposición L’art corporel celebrada en Bruselas. En el se establecen las etapas que enmarcan el arte corporal: la primera etapa comprendida entre 1870 y 1960 supone “la liberación de los bello”.(Antonin Artaud, Georges Bataille, Duchamp).

La segunda etapa iniciada en 1965, se denomina “las derivaciones del happening”. En ella están incluidos Klein, Kaprow, los accionistas vieneses.” http://noticias-de-hoy.es/gina_pane

286. Traducción propia: “All of life will be open to them. They will discover out of ordinary things the meaning of ordinariness. They will not try to make them extraordinary but will only state their real meaning. But out of nothing they will devise the extraordinary and then maybe nothingness as well. People will be delighted or horrified, critics will be confused or amused, but these, I am certain, will be the alchemies of the 1960s”.

Desde los orígenes de las *performances*²⁸⁷, ha existido una simbiosis entre estas y el teatro de vanguardia, y de forma renovada hasta la actualidad. Esta simbiosis de origen se reflejaba en los trabajos de Alfred Earl “Al” Hansen²⁸⁸ y Robert Whitman²⁸⁹, el cual consideraba sus *performances* como actos teatrales en esencia.

En estas primeras andaduras fue de gran influencia la obra de Antoine Marie Joseph Artaud, conocido por Antonin Artaud²⁹⁰, extendiéndose esta influencia de forma decisiva al accionismo vienés. En las bases de este movimiento subyacía la idea de que el lenguaje debía de ocupar todo el escenario, ya que para Artaud era “la única expresión real”, a lo que incluía todo aquello que los sentidos pudieran manifestar hasta llegar a liberar el inconsciente perturbado. En *Le Theatre de la Cruaute* (1934-38) nos transmitió su idea de que el hombre preso en su intimidad era incapaz de vivir en el mundo, lo que lo llevaba a una frustración “patológica”, fig. 308 y fig. 309. “Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual e impone a la comunidad una actitud heroica o difícil” (Aznar, cita de Artaud²⁹¹, 2000).

287. Como arte vivo.

288. (Estados Unidos, 1927-1995).

289. (Estados Unidos, 1935).

290. (Francia, 1896 - 1948).

291. A. Artaud. *El teatro y su doble*.



Fig. 308. Artaud, Antonin (1946). *Le Theatre de la Cruaute*.

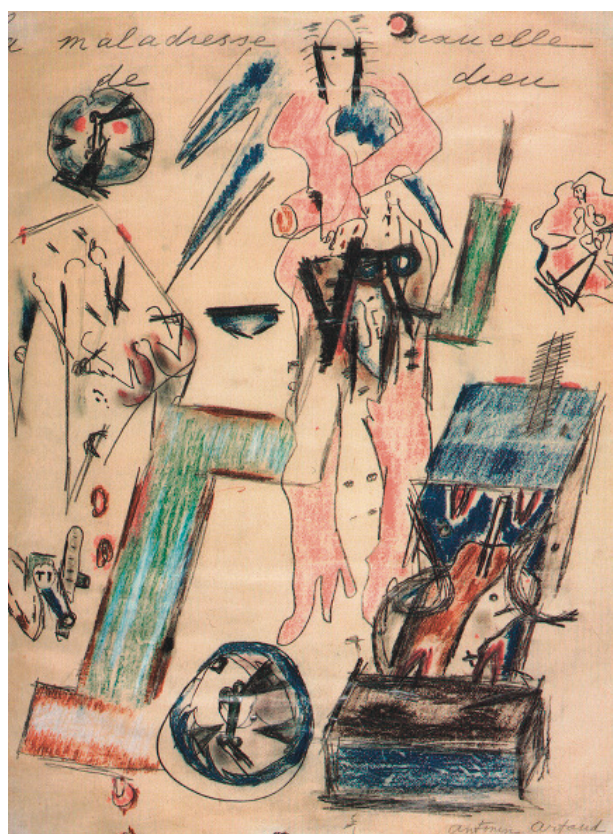


Fig. 309. Artaud, Antonin (1946). *La Maladresse sexuelle de dieu*.

En los comienzos de la década de los 60 fue fundamental la influencia de los bailarines de Nueva York para ampliar la visión de las posibles relaciones entre el espacio y el cuerpo, buscaron integrar la vida artística y cotidiana e introdujeron materiales y objetos de la cotidianidad en el ámbito artístico. En 1953, Merce Cunningham²⁹² desde sus planteamientos filosóficos que abogaban por la no referencia estableció su propia agrupación, la *Merce Cunningham Dance Company*, desde la que implantó el acto casual, sentando como base de la danza el movimiento sin más, innovando en campos como la coreografía, la música, etc. Es en esos momentos en los que el cuerpo resurge como materia, buscando fijar el “encuentro” con las otras materias posibles: el espacio y los otros cuerpos. Esta idea fundacional la localizamos también en la *action painting* de Jackson Pollock²⁹³, fotografiada por Hans Namuth²⁹⁴ (1950), podemos ver, fig. 312, al artista en pleno trance. Pollock entendía la pintura como el cuerpo en acción, cuyo resultado era un suceso, a semejanza del pensamiento de Cunningham.

La experiencia del *happening*²⁹⁵ en su origen implicaba provocación, participación e



Fig. 310 y fig. 311. Cunningham, Merce (1965). *Variations V*.

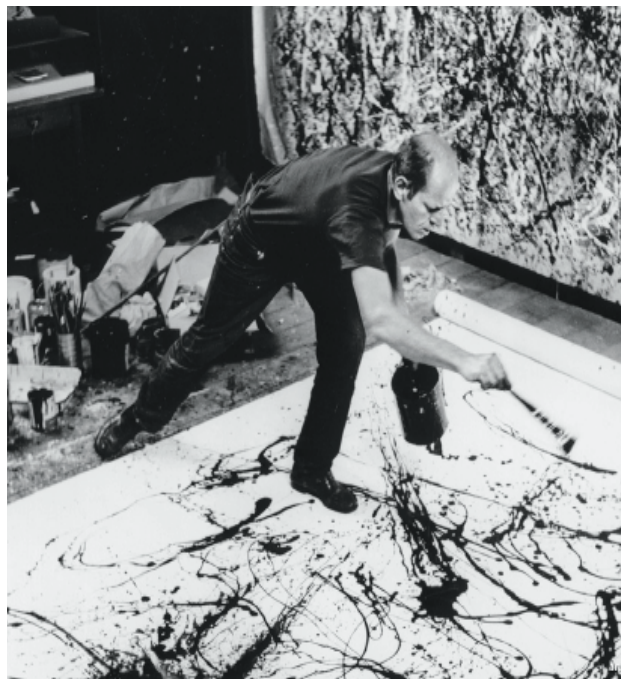


Fig. 312. Namuth, Hans (1950). *Retrato de Pollock*. National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C

292. (Estados Unidos, 1919-2009).

293. (Estados Unidos, 1912-1956).

294. (Alemania, 1915-1990).

295. Acontecimiento, suceso. Su origen se sitúa en Nueva York, en 1952.

improvisación, en estos momentos fue fundamental el histórico *18 happenings in 6 parts*²⁹⁶ (1959) de Allan Kaprow²⁹⁷. A partir de esta inflexión otros artistas se apuntaron a esta nueva línea de creación, que en sus bases propugnaba por la espontaneidad del suceso subyacente en la identidad del *happening*.

Un nuevo giro en la representación escénica se dio en este arte a partir de realidades cotidianas, ampliando la conexión corporal con el espacio (lienzo) y la pintura (el otro cuerpo o materia), esta visión la observamos en *el happening* llevado a cabo por Jim Dine²⁹⁸, en *El obrero sonriente* (1960), en la cual realizó “pinturas en forma de teatro”, prolongando los sucesos de la vida cotidiana. De este entendimiento de origen, a la recreación del espacio íntimo de la mano de Bárbara Turner Smith²⁹⁹. La artista en *Feed Me* (1973) expuso su intimidad invitando al espectador (de forma individual), a interactuar dentro del espacio y con ella, en un intercambio entendido por Smith de “conversación y afecto”, el ambiente se equipó con: flores, vino, música, té, libros, etc³⁰⁰. No podemos por menos que encontrar cierta semejanza entre *Feed*



Fig. 313 y fig. 314. Kaprow, Allan (1959). *18 happenings in 6 parts*. Reuben Gallery, Nueva York.



Fig. 315. Dine, Jim (1960). *El obrero sonriente*. Judson Memorial Church Gallery, Nueva York.

296. En la Reuben Gallery de Nueva York.

297. (Estados Unidos, 1927-2006).

298. (Estados Unidos, 1935).

299. (Estados Unidos, 1931).

<http://www.barbaraturnersmith.com/>

300. Esta performance se realizó en el Museo de Arte Conceptual de San Francisco en 1973.

Me y Rhythm 0 (1974) de Abramovic, en ambas *performances* se exponía la disparidad social del momento entre la mujer íntima y la mujer pública, entre el discurso arquetípico materno y el paterno.

En Japón, el grupo *Gutai*³⁰¹ que había resurgido como respuesta a la Segunda Guerra Mundial, abogaba por esta filosofía del cuerpo acción. La artista Shigeko Kubota³⁰², en *Vagina painting* (1965)³⁰³, fig. 317, llevó a cabo una intervención pictórica que ejecutó con un pincel inserto en su vagina, en un acto de subvertir la *action painting*, activando la “vagina como una fuente de inscripción y lenguaje” (Jones, 2006). Treinta años después el cineasta Peter Greenaway³⁰⁴, escenificó una escena similar en *The Pillow Book* (1996), otras artistas han continuado esta línea de pintar o esculpir vaginas, en el caso de Megumi Igarashi (alias Rokudenasahi-ko) le ha vuelto a costar sus esculturas vaginales el encarcelamiento en 2014.

Volviendo al grupo *Gutai*, este fue una clara influencia para el grupo americano surgido a principio de los sesenta con el nombre de *Fluxus*³⁰⁵, en cuyos principios privilegiaba: “..., lo

301. Grupo que surgió en 1955, en Osaka.

302. (Japón, 1937).

303. Happening que fue presentado en el Festival Fluxus en N. York.

304. (Reino Unido, 1942).

305. Surgió del proyecto de una revista ideada en 1961 por George Maciunas, y de un festival: el Internacional Fluxus de Wiesbaden en Alemania (1962).



Fig. 316. T. Smith, Barbara (1973). *Feed Me*.



Fig. 317. Maciunas, G. (1965). Kubota, Shigeko. *Vagina painting*. Fragmento de imagen.

efímero, lo transitorio, “lo que fluye”, la energía vital y cierto misticismo risueño en el marco de una visión totalizadora y unificadora del arte y de la vida” (Aznar, 2000). Fluxus propugnaba (de entrada) abolir el yo y el ego omnipotente del artista, planteando el arte como un juego anónimo, fig. 318.

Otro paso se dio, en este caso de la mano del artista Wolf Vostell³⁰⁶, con *Usted* (1964)³⁰⁷. En los espacios del *happening* se extendieron 180 kilos de huesos de vaca, en un intento de confrontar al público con, según sus palabras “absurdas y repugnantes escenas de horror para despertar su conciencia”. Este *happening*, podemos decir que introdujo la teoría del *détournement*, teoría que se puede definir como reciclaje de un lugar, una materia y de una función, que influye en nuevas acciones del cuerpo, en un aprender a vivir, ver y relacionarse en el espacio. En su momento articuló Sontag (1962) sobre este hacer artístico:

“Tal vez la característica más sobresaliente del *happening* es su tratamiento (esta es la única palabra para ello) de la audiencia”.

Desde Europa se estaban desarrollando otras visiones *performáticas*, uno de sus impulsores Jean-Jacques Lebel³⁰⁸ afirmaba este movi-

306. (Alemania, 1932-1998).

307. Un happening realizado en Great Neck, estado de Nueva York.

308. (Francia, 1936).



Fig. 318. Vaulier, Ben (1963). *Mystery Food*. *Fluxus Festival of Total Art and Comportment* 1963. Nice.



Fig. 319 y fig. 320. Vostell, Wolf (1964). *Decollage Happening You-Happening*. King's Point, Nueva York.

miento desde cuatro presupuestos básicos: “Imposición de una nueva teoría del gusto. Ruptura de la mercantilización del producto artístico. Abolición del control cultural, dando cabida a las temáticas tabúes. Superación de la separación objeto-sujeto y propuesta de integración arte-vida” (Lebel, 1966). Teniendo en cuenta estos presupuestos perceptivos, muchos artistas se adhirieron a las teorías de Lebel.

En Viena (1965) surgió un particular accionismo que duró menos de una década³⁰⁹. Sus gestores³¹⁰ fueron los austriacos Günter Brus³¹¹, Otto Mühl³¹², Rudolf Schwarzkogler³¹³ y Hermann Nitsch³¹⁴, como máximos exponentes. El accionismo³¹⁵ en sus pretensiones se anexionó a los presupuestos de Artaud:

Si la confusión es el signo de los tiempos, yo veo en la base de esa confusión una ruptura entre las cosas y las palabras, ideas y signos que representan. ... Lo importante no es suponer que este acto deba ser siempre sagrado, es decir reservado; lo importante es creer que no cualquiera puede hacerlo, y que una preparación es necesaria. (Artaud, 1938)

En el accionismo vienés se buscaba la ruptura, eliminar los límites, la oposición al pensamiento racional, pero acabó desapareciendo en el nihilismo que subyacía en sus principios. Se buscaba la transgresión de los tabúes sexuales y religiosos, la vuelta al origen mítico, al carácter ritual; colectivo y catártico del arte. En una vuelta de tuerca, volver al caos, a los orígenes, todo esto a través de la destrucción, para a través de ella encontrar la redención.

A estos accionistas, influidos por el concepto de conciencia señalado por Carl Gustav Jung³¹⁶, sólo les quedaba atravesar el límite. En las teorías de Jung:

La psique comprende la conciencia y lo inconsciente, siendo el inconsciente como un océano infinito e insondable en el cual flota, como una pequeña isla, la conciencia. Centro de la conciencia es el “yo”, el cual se halla por así decirlo “rodeado” por la conciencia y el inconsciente. Este último es o personal o colectivo. (Ferrater, 1991, p. 1825)

Estos artistas, a nuestro entender, atravesaron los distintos sistemas (arcaico, tribal, guerrero,

309. Al que nos hemos referido en la páginas 142-43).

310. Posteriormente Nitsch negó la existencia de tal grupo, más bien coincidencias.

311. (Austria, 1938).

312. (Austria, 1925-2013).

313. (Austria, 1940-1969). Se suicidó arrojándose por la ventana en 1969.

314. (Austria, 1938).

315. El cual hemos tratado en un apartado anterior y que volveremos a tratar en otros apartados.

316. (Suiza, 1875-1961).

tradicional, moderno, postmoderno e integrador) con sus acciones, en el tocar de tantos estratos se dio una revulsión interna (en el núcleo del hacer artístico) y externa (de cara a la sociedad y al papel observante-participante de los individuos).

La mayoría de ellos se presentaban con heridas y en estados de humillación o indefensión, al paso de una aparente misoginia en las acciones, por ejemplo Otto Mühl con sus *Materalaktion* o acción material, buscaba liberar las tendencias reprimidas a través de lo trágico y lo cómico, mediado por lo abyecto. En las bases de sus actuaciones subyacía sus experiencias bélicas con el Tercer Reich. Explicó el artista como esos horrores vividos los intento llevar al arte:

Me sentía con el derecho a hacerlo, había vivido todo esto y conseguí escapar. Sin embargo, la gente —y precisamente aquella que conocía muy bien esto— se indignó absolutamente. No obstante, hoy creo que no tiene sentido hacer recordar a los duendes de familia pequeña burguesa su romántico pasado. Es inútil representar la deconstrucción en una obra de arte.... Era asombroso, ahora todos hacían como si nunca hubiera pasado nada. ... Nadie pensó en sacar ninguna otra conclusión de todo lo que había ocurrido. Se limitó a se-



Fig. 321. Mühl, Otto y Brus, Günter (1969). *Pissaction*. En el *Hamburg Film Festival*.



Fig. 322. Mühl, Otto (1970). *Acción cordero. Acción 4*.



Fig. 323. Mühl, Otto (1967). *Acción Zock*.

guir justo por ahí, donde se había interrumpido la realidad. (Kistler, cita de Mühl, 2012, p. 63)

Estos estados de humillación los escenificó en *Pissaction* acción, en donde podemos ver a Günter Brus recibiendo la orina de Otto Mühl, fig. 321. En *Acción cordero* (1970), los espectadores asombrados ante lo “grotesco”, tomaron como algo jocoso, con risas entre inconscientes y nerviosas, parte de la acción. En su vida artística-comunal fue sentenciado por abusos sexuales a menores (1991).

El accionista en su hacer buscaba lo grotesco, el esperpento, lo ridículo, entrar en el interior de la máscara, “en la zona no hollada por la cultura, la zona en que sólo se adentra el ritual (verter sangre, hender vísceras, cortar miembros) en un viaje y circuito por el cosmos” (Solans³¹⁷, 2000, p. 13). De aquí el supuesto carácter ritual del accionismo vienés. Tanto Mühl como Hermann Nitsch olvidaron los límites en sus acciones, convirtiendo el cuerpo en el espacio metafórico en donde trasladar la realidad moral del estado y de la sociedad, Solans recoge estas significativas palabras de Perret³¹⁸:

El cuerpo, es un estado del alma, una representación del espacio psíquico. ... La expresión del gesto es la marca que se inflige al



Fig. 324 y fig. 325 Brus, Günter (1964-5). *Self-painting Aktion*.

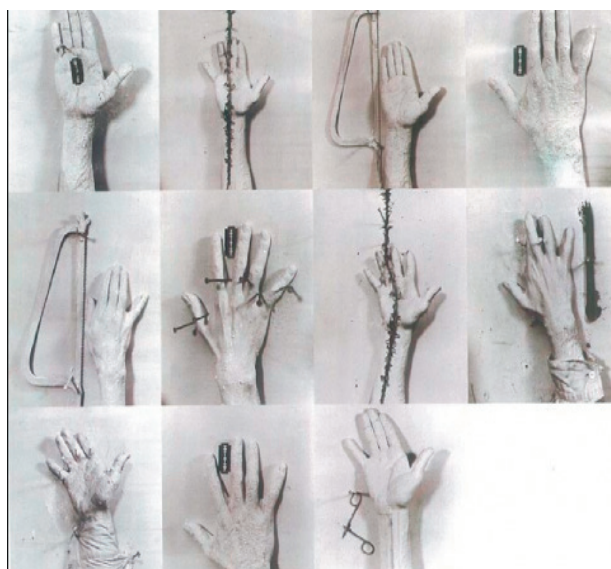


Fig. 326. Brus, Günter (1964-5). *Self-painting Aktion*.

317. (España, 1954).

318. (Francia, 1956).

cuerpo como una caligrafía, una escritura que reconstruye el cuerpo y lo vuelve a mostrar, más allá y desde su construcción animal, social y cultural. (Solans, cita de Perret, 2000, p.121)

El cuerpo del espectador es necesitado, usado y en última instancia reflejado en el cuerpo del accionista, en el que ve su propia sombra. Günter Brus fue uno de los primeros en usar su cuerpo como lienzo en *Self-painting Aktion* (1965), en cuya acción expuso los símbolos del vacío y la mutilación (auto) pintando su cuerpo de blanco y rasgándolo con el negro, fig. 324 y fig. 325. En *Acción Mutilación III* (1965), distintas herramientas de tortura se mostraron: clavos, imperdibles, cuchillas, vidrios rotos, tenedores, tijeras, etc. Brus declaró en (1966): “mi cuerpo es la intención, mi cuerpo es el suceso, mi cuerpo es el resultado”.

Al mismo tiempo, otros accionistas realizaban simbólicas castraciones (en el caso de Rudolf Schwarzkogler) y actos litúrgicos (en el caso de Hermann Nitsch). Las *actions-paintings* de Schwarzkogler eran flagelaciones simbólicas, heridas ficticias, sangre recreada (extraída de otros seres), procesos tratados desde una visión clínica, por ejemplo en *Aktion 6* (1966), fig. 328. A partir de sus enmascaramientos, el artista planteaba estados disolutivos del indi-

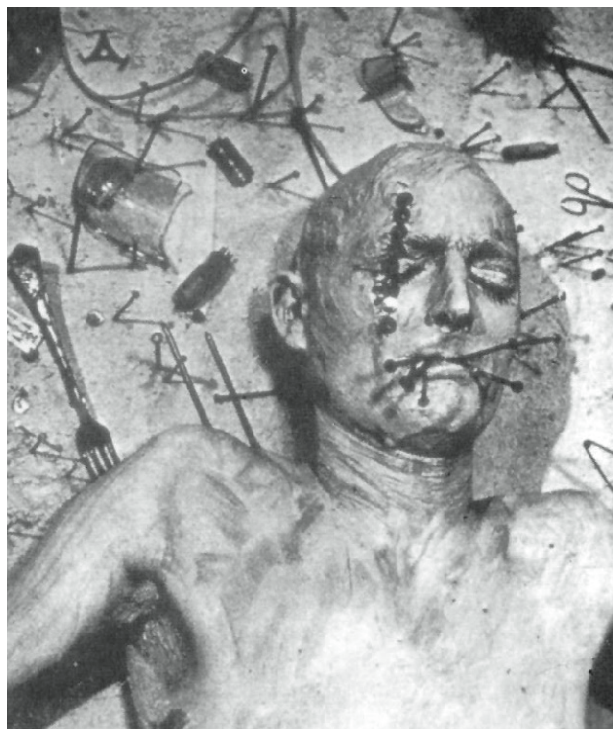


Fig. 327. Brus, Günter (1965). *Acción Mutilación III*. Viena.



Fig. 328. Schwarzkogler, Rudolf (1966). *Aktion 6*. Estudio de Cibulka. Viena.

viduo, definiendo sus actuaciones como procesos de destrucción, de purga, lo que reflejó en su manifiesto *Panorama* (1965), definiendo el arte como purgatorio de los sentidos y “la pintura como el arte de curar”. En el accionismo, el nihilismo era expresado a través del cuerpo, del dolor y del sexo.

Toda la agresión física de los accionistas vieneses está cargada de erotismo: el dolor no puede producirse sin placer, la tortura sin excitación, el asco sin fruición. Ambos son la misma pulpa, el magma donde bulle y se vierte la sangre menstrual, el semen, la orina, las heces y la sangre de la herida. La herida en la carne es como un sexo femenino. (Aznar, 2006)

En paralelo al accionismo vienés y con un marcado sentido ritualista y nihilista, se desarrollaron en Europa y Estados Unidos *performances* llevadas a cabo por Chris Burden, Marina Abramovic, Gina Pane, Stuart Brisley y Sterlac, entre otros. En Estados Unidos, Chris Burden³¹⁹ trabajaba al límite del cuerpo en actos que atentaban contra su integridad. En *Trans-fixed* (1974), su cuerpo fue “clavado” a un coche Volkswagen o “coche del pueblo”, según Burden evocando la crucifixión de Jesús. En *Shoot* (1971), Burden pidió a un amigo que le disparara en un bra-

319. (Estados Unidos, 1946).



Fig. 329. Schwarzkogler, Rudolf (1965). *Aktion Sommer*.

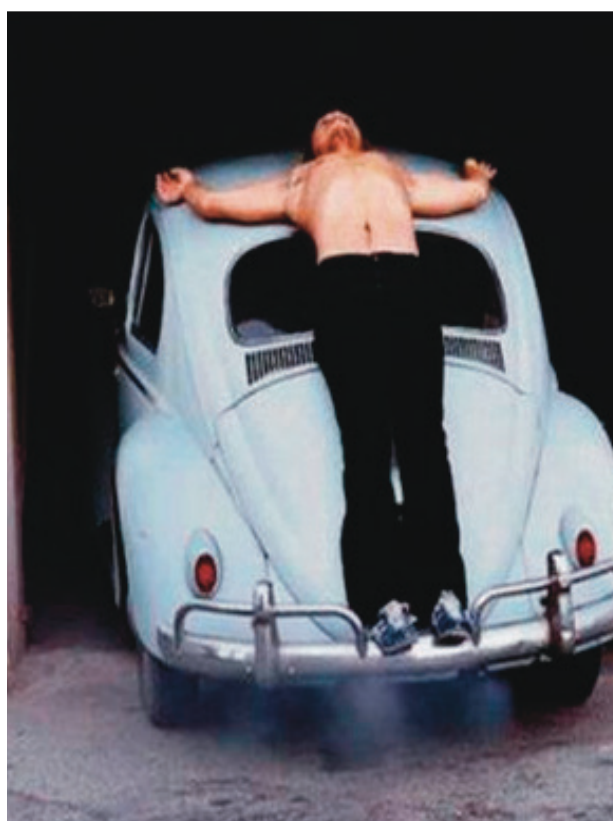


Fig. 330. Burden, Chris (1974). *Trans-Fixed*. California.

zo. Vemos en la fig. 331 al artista mostrando el balazo, pasando a ser en ese momento la herida y la sangre la protagonista.

Todo aquel que oye o lee algo sobre esta performance se ha preguntado en un momento u otro, consciente o inconscientemente, qué se siente cuando te disparan. Planteándome esta pregunta y realizando esta acción, he respondido por mí mismo. Los espectadores no pueden evitar ponerse en mi lugar. Ser disparado es algo que la mayoría de la gente evita enérgicamente, esta performance toca la misma esencia de la vida y es aún, treinta años después, objeto de controversia y discusión. Mientras las pistolas existan, Shoot se recordará. (Goldberg, cita de Burden, 1996)

En sus actos subyacía no sólo el intento de transcender lo físico, sino también: “volver a representar clásicos estadounidenses..., como disparar a la gente. ... Esperaba alterar la percepción sobre la violencia, buscaba alterar la “historia de la representación de esos temas para siempre” (Goldberg, 2002, p. 159).

Otros accionistas, como en el caso de Marina Abramovic, permitían la intervención del público. En *Rhythm 0* (1974), la artista consintió pasivamente que los espectadores-accionistas interactuaran con su cuerpo, los que, después de un acercamiento gradual al pasivo cuerpo de la



Fig. 331. Burden, Chris (1971). *Shoot*. Actuación en F. Espacio, Santa Ana, CA.



Fig. 332. Abramovic, Marina (1974). *Rhythm 0*.

artista, comenzaron a agredirla hasta el extremo de tener que parar la acción. En las *performances* de Gina Pane,³²⁰ la sangre solía estar presente, llegó a cortarse las cejas, los brazos, los pies, en acciones simbióticas en las que actuaba como espejo ante la anestesia social, ya que para la artista la ceguera era palpable en los principios morales y en el posicionamiento ante la Guerra (en aquella época la de Vietnam).

Para estos artistas, el poder de transformación se manifiesta en el acto de cortar o herir el cuerpo, en dichas acciones subyace un trasfondo antropológico y espiritual, desde la doble vertiente del registro: la herida y lo que emana de ella. Otros artistas, intervienen sus cuerpos, desgarrándolos, hiriéndolos o interviniéndolos, como es el caso del performer Stelios Arcadiou conocido por Sterlac³²¹, en sus *performances* *Suspensions*, 18 ganchos atravesaban su piel y como contrapeso 18 piedras, fig. 334. Esta acción la ha ejecutado Sterlac en 25 ocasiones, en la fig. 335 en *Suspensions* (2012). Sobre su visión del cuerpo escribió:

Hubo un tiempo en que la piel, en su carácter de superficie, era el principio del mundo y el límite del ser humano. Pero actualmente, estirada, atravesada y penetrada por la tecnología, ...la piel ya no es algo cerrado. Con la

320. (Francia, 1939-1990).

321. (Chipre, 1946).



Fig. 333. Pane, Gina (1974). Acción *Psyché*.

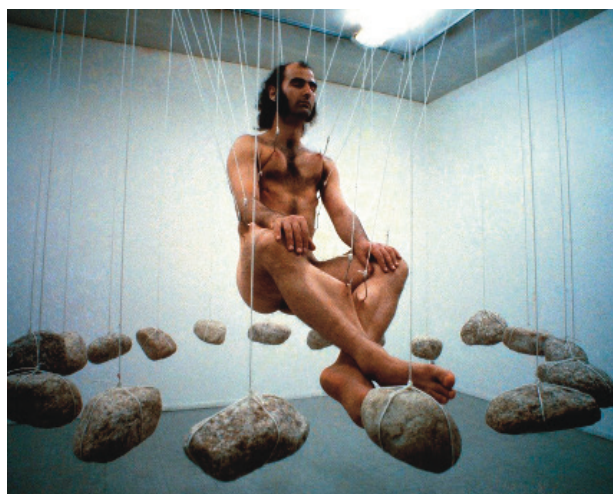


Fig. 334. Oki, Keisuke (s.f.). Sterlac. *Suspensions* (s.f.).



Fig. 335. Oyarce, Claudio (2012). Sterlac. *Suspensions*

ruptura de la superficie y de la piel, la diferencia entre el interior y el exterior desaparece. (Sterlac, 1999).

Para Sterlac, que asume los planteamientos filosóficos de Marshall MacLuhan³²² y el post-humanismo, el cuerpo es como una arquitectura protésica y extensible a otros cuerpos, las prótesis e implantes son una evolución necesaria, algo que el innovador Petr Stembera ya intentó en *Štěpování*³²³(1975), insertándose una rama en el brazo, fig. 336. Sterlac, treinta años después fue más allá en su acción *Implante* (2007), insertándose una oreja en un brazo que podía recibir y transmitir información ya que también se le implantó un transmisor integrado; para diferenciar entre percepción de distancia y de proximidad, finalmente su cuerpo rechazó la prótesis.

Concluimos este apartado, observando cierta dualidad en los usos del cuerpo, mientras que unos artistas trabajan desde la desacralización (como en el caso de Burden), o en un sentido reconstructivo artificial (como en las acciones de Sterlac), otros artistas por contraposición utilizan su cuerpo como espacio de resacralización (como son los casos de G. Pane y Abramovic).

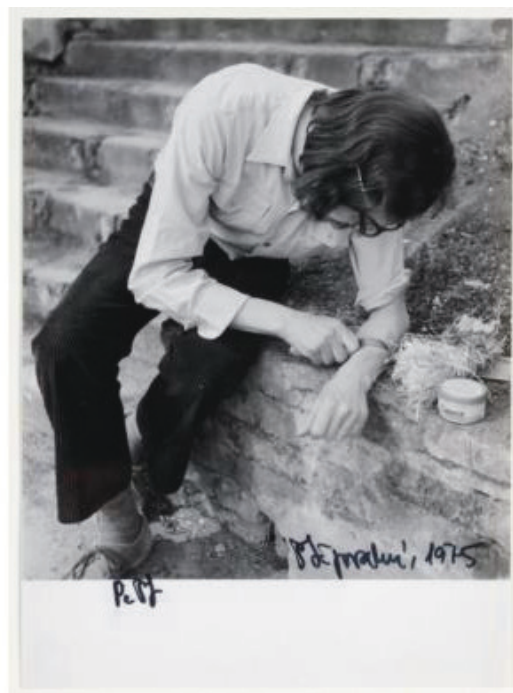


Fig. 336. Stembera, Petr (1975). *Štěpování*.



Fig. 337. (1995). Rata de Vacanti.

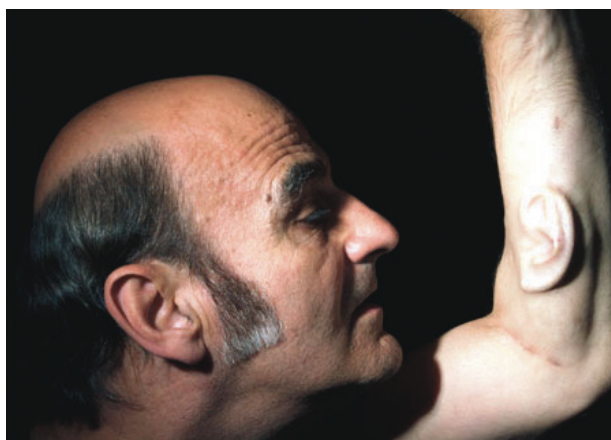


Fig. 338. Sellars, Nina (2007). *Sterlac Implants*.

322. (Canadá, 1911-1980).

323. Injerto.

3.7

La sangre representada en el arte

“Un día mi tinta será
sangre
saliva de estrellas congeladas...”

(Lemoine y Bosshardt, 2006).

La presencia de la sangre simbolizada a través del color rojo, ya fuera como elemento sólido (pigmentos) o como elemento líquido (vino, jugo de flores, etc), ha sido recurrente en obras de todas las épocas y culturas. En la recreación de sucesos mitológicos, por ejemplo en el legendario *Caballero rojo*, expresando el estado pasional perenne en una recreación de la vida, o en *Saturno devorando a su hijo Cronos* en una recreación de muerte. En los episodios de guerra, etc., se ha pintado directamente con sangre (con o sin pigmentos), formando un género de pinturas mágicas. En tantas otras ocasiones desde un sesgo religioso la sangre estaba presente en la imagen de Jesús en el calvario, en la vida de ciertos santos/as o en la representación de dioses/as bebedores de sangre, cuya personalización había que materializarla con pigmentos diluidos en sangre y/o otros fluidos humanos. Tanto en pinturas como en obras exentas policromadas se exhibe la herida, la muerte e incluso la vida a través del rojo.

La sangre (de forma ilustrada), se encuentra en textos antiguos de medicina, botánica, magia, alquimia y mitos creacionales. En *El libro de Urizen* (1794-1815) de William Blake³²⁴, contemplamos como la creación del mundo brota de la exudación de la cabeza del demiurgo, cuya



Fig. 339. Goya (1819-1823). *Saturno devorando a su hijo*. Museo del Prado (Madrid).



Fig. 340. Blake, W. (1794-1815). *Libro de Urizen*. Ilustración 17.

324. (Londres, 1757-1827).

vida se precipita con contenidos de sangre: “..., quedando al final un trombo redondo de sangre que pende en el abismo..., y que se ramifica en raíces, fibras de sangre, de leche y de lágrimas...” (Roob, cita de Blake, 2001, p. 174).

Entre las ilustraciones herméticas-alquímicas hallamos símbolos e iconos de sangre, que son descritos como fases o estados de la materia que pasan del estado blanco (albedo) al rojo (rubedo). Aparecen estos símbolos en el legendario *León verde* que hace manar la *sangre de oro* o del Sol. En la descripción de este proceso, podemos leer términos referentes a la sangre:

... Y es que el oro, para adquirir la facultad de transmutar la plata debe ser preparado en el laboratorio, tomando entonces la materia un color rojizo, de acuerdo con el apoyo constante mantenido por la aportación de hierro, recibiendo el nombre de transfusión. Su secreto consiste en aumentar el calor normal del oro por el azufre de un metal imperfecto de forma que éste le proporcione al metal su propia sangre. El oro, sobrecargado de tintura toma entonces el aspecto rojo de coral. Por ello se dice que se ha producido una transfusión química. (Alonso, 1995, p. 323)

En la escultura de Teresa Gabaldón, *León verde* (2011), fig. 342, topamos con un revisionismo actualizado del león alquímico.



Fig. 341. (Siglo XVIII). León verde del *Rosarium Philosophorum*.



Fig. 342. Gabaldón, Teresa (2011). *León verde*. Caracas.

La historia nos da referencia de que algunos pintores utilizaron su propia sangre y fluidos, o fueron acusados de ello por la calidad de sus pinturas, ese fue el caso de Tiziano debido al tratamiento que daba a la piel en sus pinturas, esos supuestos son hoy en día un hecho, ya que una serie de artistas trabajan con la sangre de forma gráfica, lo que podemos ver en la totalidad de las pinturas de Vincent Castiglia, fig. 343, por poner un ejemplo.

No siempre se ha querido expresar lo que de vida aporta la sangre, en ocasiones y a nuestro entender, subyacía la recreación de estados y emociones fuertemente asociadas a los estados oscuros de la sangre. Consideramos que es a través de los símbolos e iconos de sangre, que el arte ha tenido su mayor campo de actuación. En un principio, en la representación encubierta, y en la actualidad, con obras protagonizadas por la sangre físicamente presente, lo que podemos observar en la abstracta *Fotografía de sangre y leche* (2003), de Frédéric Fontenoy, fig. 344.

En la actualidad, la sangre ha pasado a convertirse en símbolo a su vez de otras realidades que nos preocupan y ocupan. En cada una de estas manifestaciones las realidades (físicas o psíquicas) han sido registradas, dejando una huella de las distintas menciones (espacio y tiempo), en las que parece interactuamos sin plena cons-

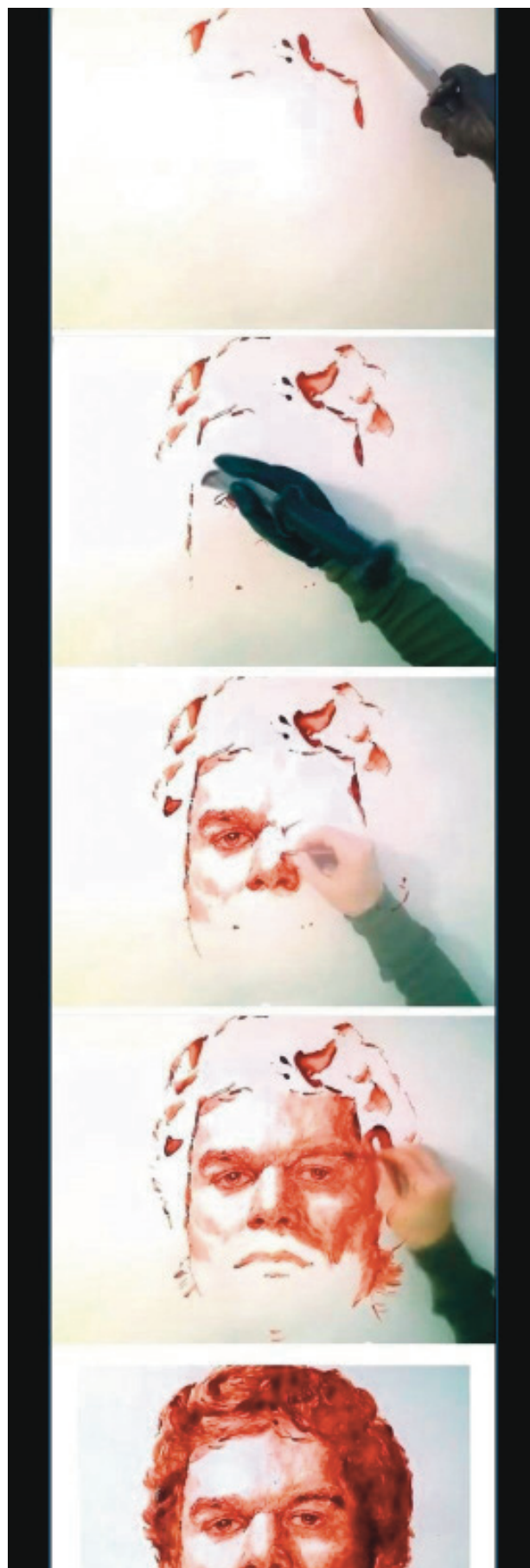


Fig. 343. Castiglia, Vincent. Pintando con sangre.

ciencia por nuestra parte. Estas mensionen que se abren con nuestros cuerpos, con la herida, en los límites de nuestras acciones *matéricas*, se suman en el horadar que el arte ha recorrido históricamente, atravesando los distintos sistemas y sumándolos exponencialmente a través de los códigos artísticos.

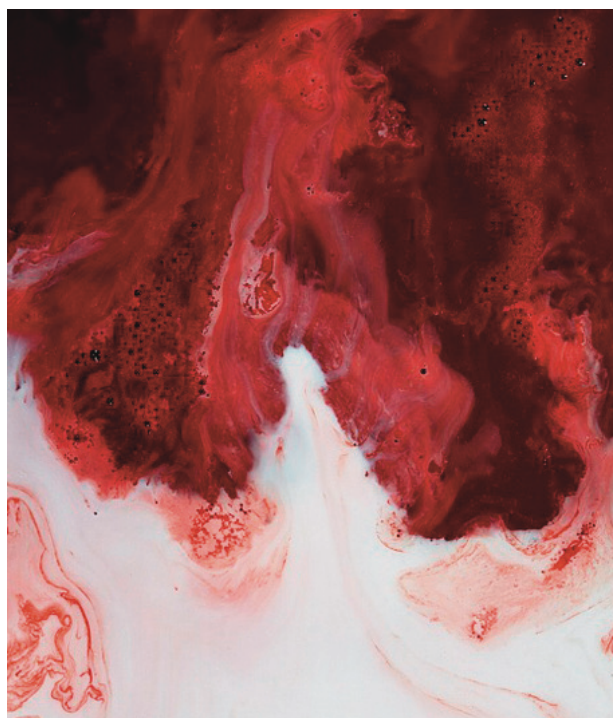


Fig. 344. Fontenoy, Frédéric (2003). *Fotografía de sangre y leche*. Serie *Alkama*.

3.7.1. La Sangre como símbolo e imagen

La sangre en el arte ha ido manifestándose de forma particular dependiendo del momento histórico-cultural que aconteciera. En algunas épocas era parte simbólica y/o puntual de la obra, en otras el concepto de la sangre se utilizaba hasta la exageración, desde su color símbolo. Ambos elementos –sangre y color–, se expresan mutuamente; las cualidades del rojo infunden su significado simbólico a la sangre; el carácter vital de ésta se transvasa al matiz. Simbólicamente, al ser considerada vehículo de vida se opone al calor espiritual y a la luz, que en este sentido es calor corporal. En la fig. 345, vemos una obra de Jasmine Worth ³²⁵, que reproduce a nuestro entender esta dualidad simbólica de la sangre, desde la lactancia mística a la de sangre. “... La artista interpreta el nacimiento y la muerte como iguales, como un ciclo, cuando parecen a primera vista opuestos” (Celdrán, 2013). Worth, vuelve a tratar la dualidad de los significados en las lágrimas de sangre, fig. 347.

La sangre como alimentación mística se refleja claramente en la figura de Cristo como fuente mística, fig. 348.

Desde los ángulos del orden cromático y biológico, la sangre, correspondiente al color rojo, expone el final de una serie que tiene en



Fig. 345. Worth, Jasmine (2013). *Blood Milk* perteneciente al show *Cultus sanguina*.



Fig. 346. Purpura rojizo:Rojo (222) Azul (123) Adobe RGB.



Fig. 347. Worth, Jasmine (2013). *Lágrimas de sangre* perteneciente al show *Cultus sanguina*.

325. <http://www.jasmineworth.com/index.html>

su origen la luz solar y el color amarillo y en medio el verde y la vida vegetal. El paso del amarillo al verde y al rojo aparece en relación con un aumento progresivo de hierro. En Inglaterra, por ejemplo, las manchas púrpuras, representan la sangre de Cristo. (Cirlot, 1998, p. 398)

Como curiosidad etimológica, en el Nuevo Testamento se narra la conversión que Jesús llevó a cabo con el agua en las bodas de Canaán. Pues bien, la palabra Canaán, del heb. Kanaan significa comerciante o mercader, pero además podría derivar del vocablo acadio kinahhu cuya definición sería púrpura rojo. En la tradición occidental de culto cristiano, la inmortalidad es simbolizada a través de la sangre que mana de la heridas de Cristo en la crucifixión, y que son recogidas en el Grial ³²⁶. En palabras de Cirlot (1998), es en la sangre derramada en donde ubicamos el símbolo del sacrificio. Los líquidos que se sacrifican u ofrendan principalmente son; leche, miel y vino que eran y son imagen y antecedente de la sangre. Para nuestro subconsciente el líquido rojo actúa de tal forma, que podemos ver en un simple vaso de vino derramado una herida, en un charco de sangre, es el caso de la obra de Yves Trémorin³²⁷, fig. 349.

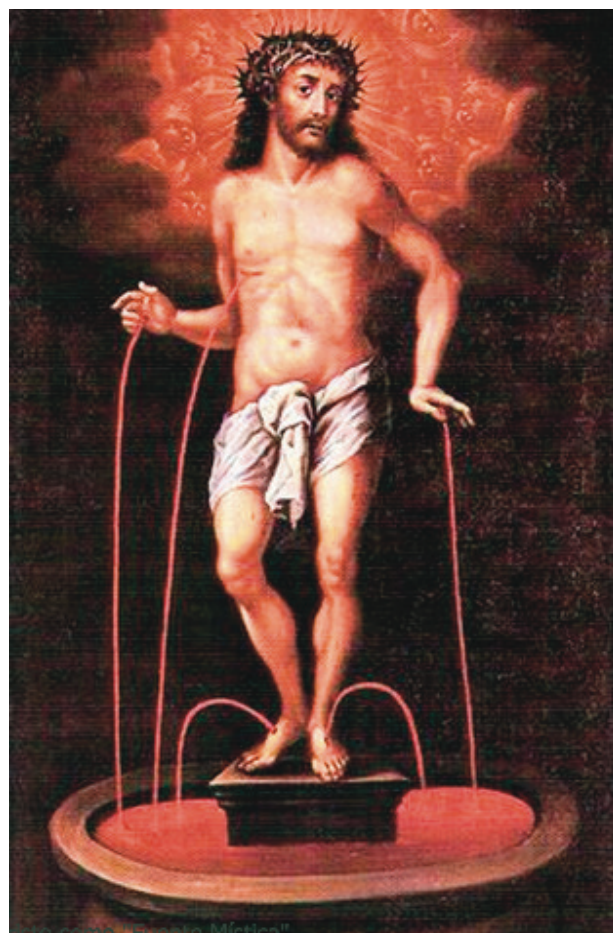


Fig. 348. Autoría dudosa (Siglo XVII). *Cristo de la sangre*. Cristo como fuente mística. Imagen perteneciente al *Retablo mayor de la Iglesia de San Félix de Xátiva*, (siglos XV-XVII).



Fig. 349. Trémorin, Yves (1993). *Naturaleza muerta n° 17, (verre)*.

326. Que estudiaremos como icono de la sangre al ser símbolo de vida eterna.

327. (Francia, 1959).

En muchas ocasiones la sangre ha sido simbólicamente representada a través de las flores, en el caso de las amapolas se cuenta (leyenda popular europea) que surgieron de la sangre de los soldados muertos en la batalla de Waterloo. En la mitología griega, las *anemones* surgen de la sangre de Adonis y simbolizan la muerte, representado como sueño en la obra de John W. Waterhouse³²⁸.

En el caso de los artistas Bleda y Rosa³²⁹ recrean otros campos y espacios atemporales, como es el de Waterloo, fig. 351. Continuando con los campos de batalla, el artista Imran Qureshi³³⁰ llevó a cabo una instalación en la azotea del Museo Metropolitano de Nueva York, el artista pintó vegetaciones de color rojo, y sobre estas dejó caer pintura acrílica roja como si se tratara de manchas de sangre, haciendo referencia a los bombardeos sobre Lahore³³¹. El título de la instalación lo extrajo de un poema de Faiz Ahmad Faiz³³², *¿Cuántas lluvias se necesitarán para borrar estas manchas de sangre?*³³³ (2013).

En cuanto visualizamos el color rojo, por su similitud con la sangre, nos ponemos en alerta. La simbología del rojo ha sido utilizada en



Fig. 350. Waterhouse, John W. (1900). *El despertar de Adonis*. Fragmento de imagen.



Fig. 351. Bleda y Rosa (2010-2012). *Alrededor de Waterloo, 18 de junio de 1815*. Pertenciente a la serie *Campos de batalla*. Fragmento del díptico.

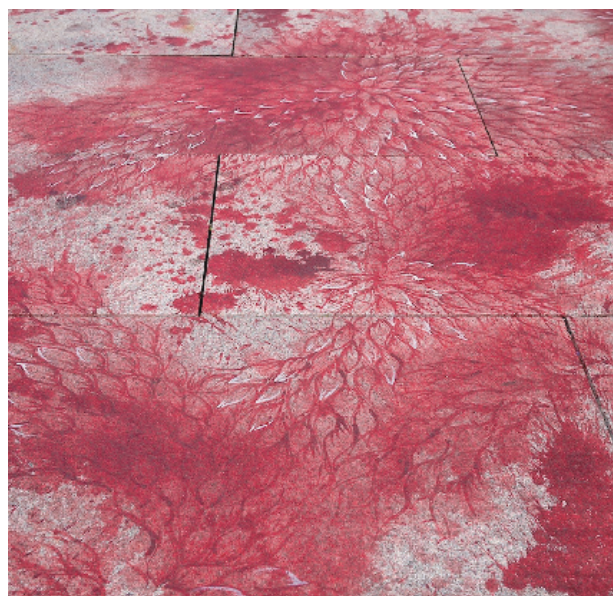


Fig. 352. Qureshi, Imran (2013). *¿How many rains will it take to wash away these blood stains?*. Fragmento de imagen.

328. (Roma, 1849 - 1917).

329. Bleda (España 1968) y Rosa (España 1970).

330. (Pakistán, 1972).

331. En Pakistán, año 2009.

332. (Pakistán, 1911-84).

333. *¿How many rains will it take to wash away these blood stains?*

llamadas de atención y peligro, no tenemos más que ver la *señalética* de tráfico en cuanto a las prohibiciones. El artista Clet Abraham³³⁴, utiliza esta señalética en su trabajo callejero, el cual desarrolla por distintas partes del mundo, por ejemplo, en la fig. 353, vemos una intervención en su periplo barcelonés. Ante las preguntas de un medio, contestó:

Estamos cada vez más invadidos por la etiqueta, el espacio urbano contiene cantidad de mensajes básicos y unilaterales, útiles, pero monótonos. Me gustaría, sin embargo, que la unilateralidad del mensaje se sustituya por la idea de reversibilidad, añadir un nuevo significado a la primera, dirigiendo al espectador a otros niveles de lectura. (Abraham, 2013)

Volvemos a descubrir como el rojo, como matiz y como símbolo es fundamental para esos otros niveles de lectura.

Fuera del repertorio (usual o no) de la sangre y concluyendo esta introducción, una llamada de atención recae sobre la sangre como elemento erotizante. En el gusto por las leyendas vampíricas, por la estética neogótica y por los cultos a la muerte, se ha conseguido fusionar mitología-nutrición-estética y erotismo, esta fusión se muestra en el arte y en la sociedad. En distintas páginas de Internet se recogen es-

334. (Gran Bretaña, 1966).



Fig. 353. Abraham, Clet (2013). Intervención señalética. Barcelona.



Fig. 354. (2014). Interfaz de la página <http://theblood-blog.tumblr.com/>



Fig. 355. (2015). Interfaz de la página <http://theblood-blog.tumblr.com/>

tas “nuevas” obsesiones *blood tumblr*³³⁵, en las figuras 354 y 355 con un año de diferencia podemos ver la evolución estética de una de estas páginas en su interfaz. Se añade lo que ya se va reconociendo como una moda aberrante de ciertos grupos adolescentes, tras la secuela de las sagas *vampíricas* literarias y cinematográficas, en cuya estética se incluye el consumo de sangre humana, de lo que ya están dando aviso los profesionales de la medicina, como articula la Dra. Valeria Randone (2014).

La erótica abyecta sobre la figura de Drácula nos ha acompañado en el cine desde *Nosferatu, vampiro de la noche* (1979) de Herzog, revisionismo del *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* de 1922 que dirigiera Murnau³³⁶, en una evolución cada vez más erotizada de esta historia, hasta desembocar en *Bram Stoker's Dracula* (1992) de Ford Coppola, con su alta carga erótica, otros vampiros se han ido sumando a estos gustos. En la fig. 357, el cartel de la serie *TrueBlood* (2008) dirigida por Alan Ball³³⁷, en el que podemos comprobar la plena vigencia de la carga erótica-abyecta.

En la fotografía, la serie *Violence* (2004), llevada a cabo por la finlandesa Jenni Tapanila,

335. <http://thebloodblog.tumblr.com/>, bloodypeople.tumblr.com, directorscuts.tumblr.com, bloody-horror-art.tumblr.com, bloodyguts.tumblr.com, bloodymovies.tumblr.com

336. (Alemania, 1888, 1931).

337. (Estados Unidos, 1957).



Fig. 356. Herzog, Werner (1979). *Nosferatu, vampiro de la noche*. Fragmento de fotograma.



Fig. 357. Ball, Alan. *TrueBlood* (2008-2014). Fragmento de cartel.

se ha hecho famosa por sus expresivos retratos con disfrute de sangre, en este caso sangre artificial o de cine. En esta serie se pueden ver mujeres recreando momentos vampíricos, o lamiendo sangre eróticamente después de haber producido las heridas o habérselas autoproducido, como se recrea en la fig. 358. En su página, la artista explica los tipos de sangre artificial³³⁸ que utiliza, cómo conseguirla y da consejos sobre la forma de trabajarla, para que dé un acabado oscuro (venoso) o luminoso.



Fig. 358. Tapanila, Jenni (2014). *You want it. On the similarity between violence and sex.*

338. Página en la que se explican 12 formas de fabricar la sangre artificial. <http://es.wikihow.com/hacer-sangre-falsa>

3.7.2. Iconos principales de la sangre

En este apartado, estudiaremos la sangre desde su iconicidad, así como veremos algunas obras en las que el corazón, el cáliz o la herida, han sido los protagonistas, haciendo alusión directa a su iconografía.

Etimológicamente, la palabra icon-, icono-; -eiconía. (Del gr.eikón, -onos.) pref. o suf, que sign. Imagen; e. de suf.: aniseiconía. Las hierofanías (del griego hieros (ἱερός) = sagrado y faneia (φαίνειν)= manifestar). Los iconos que más se han relacionado con la sangre, a parte del color rojo, son el corazón, el cáliz (en nuestra cultura cristiana), la herida (sangrante o no), la apertura sangrante sin herida (la vulva) y la herida no producida (los estigmas).

De forma preferente, estos iconos han permitido una “literalidad” en los terrenos de expresión y creación; ya que gracias al corazón simbolizamos la parte emocional de la sangre; con el cáliz simbolizamos el cuerpo contenedor y la vida contenida; con la herida simbolizamos la pérdida de vitalidad, y con la vulva; la no herida sangrante con la que simbolizamos la parte más sexual y carnal en relación a este fluido, hasta llegar a la herida mística o estigma.

Entendemos que es en la necesidad de arraigo y de pervivencia que en el hombre impera, como los ritos se han abierto paso dentro del arte, en principio a través de los iconos de sangre.

3.7.2.1. El corazón

La palabra corazón despierta la realidad del órgano vital, del músculo que palpita y del que sabemos (aunque quizás vagamente), como argumenta Bainvel (1910), que está íntimamente conectado no sólo con nuestra vida física, sino también con nuestra vida sensible. Tal relación explicaría el porqué el corazón es universalmente aceptado como emblema de nuestra vida moral y emocional, y que por asociación la palabra corazón ocupe el sitio ventajoso que mantiene en el lenguaje simbólico, así como que su nombre se aplique igualmente a las cosas mismas que son simbolizadas por el corazón.

En un principio, el corazón ha simbolizado el centro de toda vida, ya sea esta terrenal o espiritual. A través de él ha fluido la vida espiritual y así ha sido recogido por distintos cultos religiosos, donde este ha llegado a representar el alma de forma extracorpórea. Esta idea fue herméticamente ilustrada por Jakob Böhme³³⁹, fig. 360.

En este grabado un corazón invertido representa el alma ígnea en su estado natural, en el fuego de la ira y, es por el sacramento del bautismo, que el alma recibe el fuego de amor de Jesús, siendo su sangre celestial la que transforma la ira en amor. (Roob, 2001, p. 251)

339. (Alemania, 1575-1624).

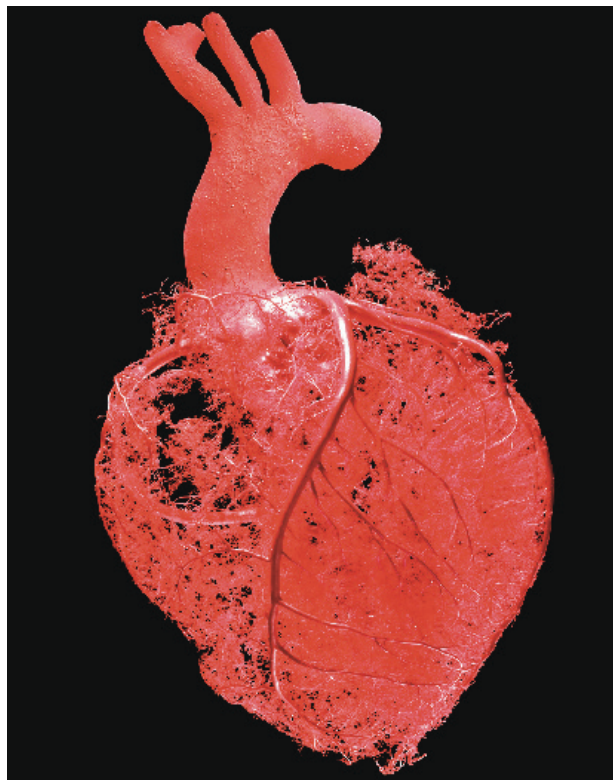


Fig. 359. Von Hagens, Gunther. *Configuración vascular de la arteria coronaria.*

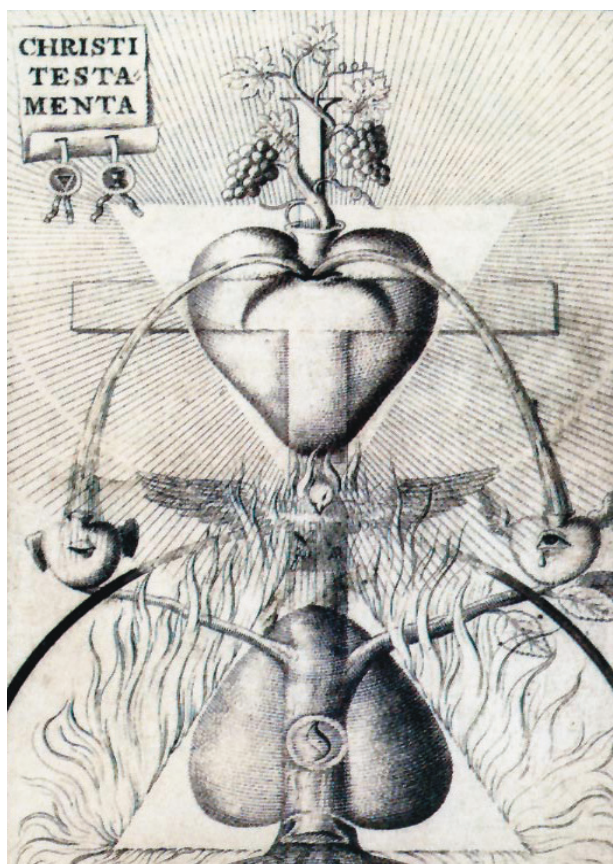


Fig. 360. Böhme, Jakob (1682). *Theosophische Werke.* Amsterdam.

El significado conceptual más ancestral y arraigado que nos ha llegado sobre el corazón, suele ser el de “casa del alma” o *betilo*, desarrollándose toda una simbología religiosa alrededor de esa idea; por ser símbolo del alma viva regenerada por el bautismo del agua en algunas religiones, por el bautismo de sangre en otras, por la separación y reclusión para su purificación en otras tantas. En la fig. 361 una variación sobre el corazón, en esta ocasión hibridado con la vida vegetal.

En los trabajos chamánicos, es el alma y en menor grado el corazón los espacios de trabajo, en este sentido argumentó Angaangaq Angakkorsuaq, jefe espiritual de los esquimales Kalaallit:

¿A qué ha venido?. A deshelar corazones.

¿Lo tengo congelado?. Sí, mientras no veas tu belleza interior y la belleza del mundo.

¿Qué cura?. Todo. Porque todo se origina en el alma, en el corazón, en que olvidamos nuestra belleza. La distancia más inmensa no está entre aquí y allí: está entre mente y corazón, y hemos de conquistar ese terreno.

¿Cómo?. Nos ayuda mucho la cabaña de sudación. (M. Amela, 2011)

Angakkorsuaq, utiliza principalmente para sanar y deshelar los corazones su tambor (qilaut) y la casa de vapor (temazcal), utilizada desde



Fig. 361. Mac Dowell, Kate (2006). *Venus*.



Fig. 362. El chaman inuit Quarch Christoph Angaangaq en una ceremonia. (Groenlandia 1949).

tiempos inmemoriales con finalidades terapéuticas y en actos ceremoniales, fig. 362.

Intentaremos en estas páginas atisbar algunos de los significados (materiales, metafóricos y simbólicos), que subsisten en el corazón y que entendemos manifiestan finalmente su universalidad a través del arte.

La pluralidad de usos y significados oscila desde la ingesta, pasando por ser el primer hogar, hasta su función metafórica como símbolo de vida y de entrega (que en nuestra tradición se traduce en la vida de Jesús como símbolo de manifestación amorosa). En la encíclica *Haurietis Aquas* (1956), Pío XII concluye afirmando: “... que se da debido culto al corazón de carne en cuanto éste simboliza y recuerda el amor de Jesús y su vida emocional y moral”. Como curiosidad, “ la palabra “corazón” aparece 873 veces en la Biblia, y la palabra “corazones” 88 veces” (SCTJM, 2009).

En nuestra cultura tradicional, toda una iconografía religiosa muestra vírgenes y cristos con el corazón extracorpóreo, en muestras de entrega, dolor o éxtasis. Estos corazones han sido expuestos y recreados en el arte religioso cristiano (en particular), durante siglos. Incluso algunos artistas contemporáneos recrean esta realidad del corazón extracorpóreo, reconceptualizándolo. En la fig. 364 y fig. 365 vemos dos ejemplos

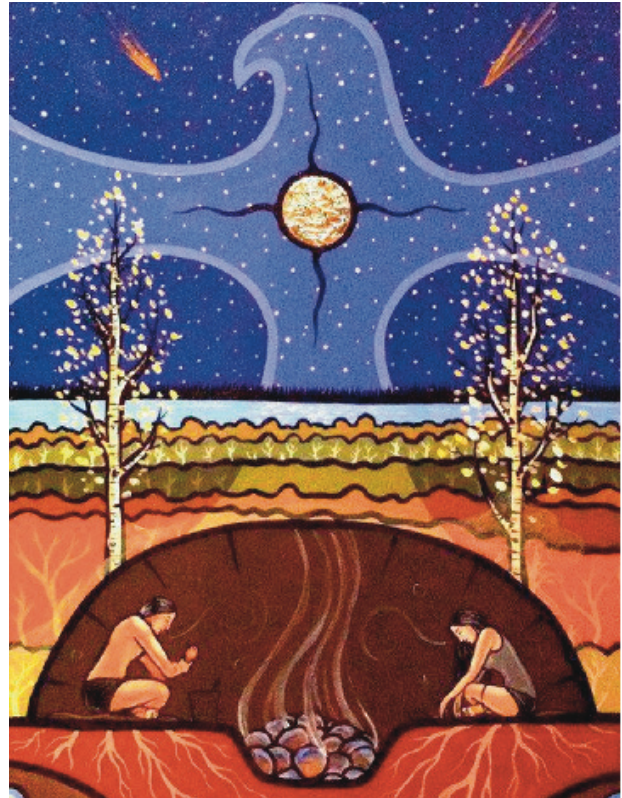


Fig. 363. Representación simbólica de los efectos del Tezcal.



Fig. 364. Dalí, Salvador (1929). *El Sagrado Corazón*.

de Salvador Felipe Jacinto Dalí i Domènech³⁴⁰, que en 1929 pintó *El Sagrado Corazón* bajo las (aparentemente) exigencias del grupo surrealista capitaneado por André Bretón³⁴¹. En un acto surrealista de rechazo público a (entre otras cuestiones) la familia, en el lienzo puede leerse “a veces escupo por placer sobre el retrato de mi madre”, las consecuencias familiares son bien conocidas. En su segunda obra, titulada *El sagrado corazón* (1962) trabajó sobre la misma temática, con una clara diferencia en la factura y el mensaje.

Las recreaciones de los sagrados corazones en el arte, nos hace volver a prestar atención a los cuerpos incorruptos de los santos o sus reliquias en las que el corazón está presente, este es el caso del *corazón de Don Orione*, reliquia que se encuentra en el *Santuario del Cottolengo de Claypole* (Argentina), o el del santo patrono de Dublín San Lorenzo O’Toole, robado de forma extraña (Clarín, 2012).

Las reliquias y los símbolos religiosos han sido extraídos, en un momento dado, de su marco litúrgico y supersticioso, para en un principio, ser ilustrados como parte o protagonista de la obra, referenciando a las liturgias desde la percepción del artista, o aportando a la obra una ultra-dimensión. Desde las recreaciones

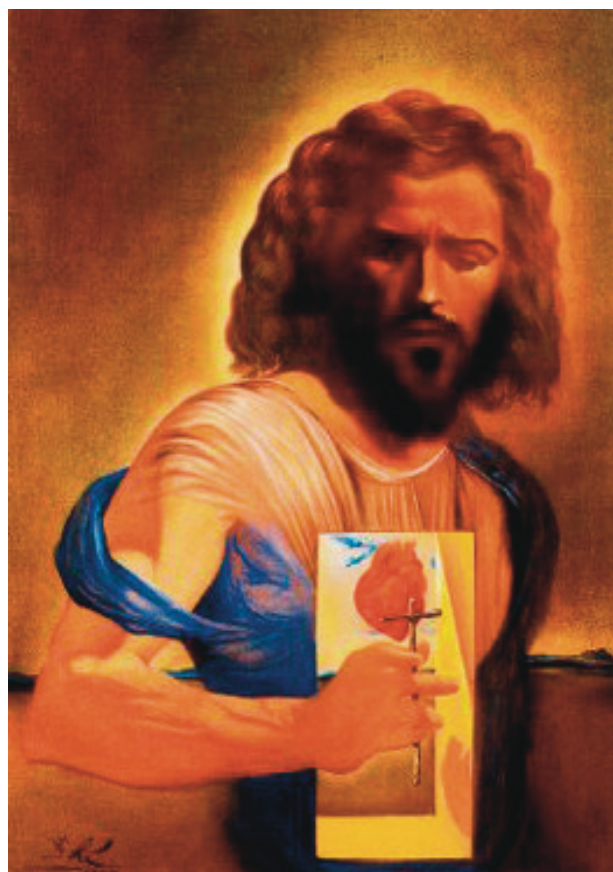


Fig. 365. Dalí, Salvador (1962). *El sagrado corazón*.



Fig. 366. (Anónimo, 2009). *Corazón de Don Orione* (reliquia desde 1937).

340. (España, 1904-1989).

341. (Francia, 1896 - 1966).

del corazón extracorpóreo, como en *La Madone au coeur blessé* (1991) de Pierre Commoy³⁴² y Gilles Blanchard³⁴³, que muestra a una virgen portando un corazón llameante, pasando por los revisionismos de las dos obras de Dalí.

El interés por el corazón extracorpóreo continúa vigente en la actualidad, en campos tan dispares como puede ser la moda, la publicidad o la música.

En un trabajo conjunto entre los artistas Pierre & Gilles y el modista Jean-Paul Gaultier³⁴⁴ para la colección del modista del año 2007, se anunciaba: “vuelve a utilizar -nuevamente- la religión como fuente de inspiración, con la Virgen María como protagonista, convirtiendo su colección de Alta Costura Primavera/Verano en una iglesia, con vidrieras, vírgenes e imágenes de santos” (Pasarela 360°, 2013).

En *The Virgin with the Serpents* la artista Kylie Minogue se convierte en el “cuerpo-espacio” de encuentro entre los cultos minoicos, en particular el culto a la *Diosa de las serpientes*; cinco serpientes centran sus cabezas en dirección al corazón de la diosa, y cristianos; con el bordado del corazón traspasado y los revisionados ángeles-marineros, así como otros símbolos asociados a la Virgen María, fig. 368.



Fig. 367. Pierre & Gilles (1991). *La Madone au coeur blessé*.



Fig. 368. Pierre & Gilles (2007). *The Virgin with the Serpents*. Ropa de Jean Paul Gaultier. Fragmento de imagen.

342. (Francia, 1949).

343. (Francia, 1953).

344. (Francia, 1952).

Otros diseñadores emplean simbología religiosa con sus elementos significadores, recientemente Domenico Dolce³⁴⁵ y Stefano Gabbana³⁴⁶. “..., la casa Dolce&Gabbana presentaron su colección otoño-invierno 2013, inspirada en la historia de Sicilia, concretamente en los mosaicos de la catedral de Monreale. Los complementos: bolsos, coronas y piedras preciosas evocan a la patrona de Catania, Santa Ágata” (Pasarela 360°, 2013).

Para concluir, exponemos la controvertida publicidad que Brigitte Niedermair³⁴⁷ creó para la casa *Marithé-François-Girbaud* (2005), en dicha publicidad recreó la *Última Cena* de Leonardo da Vinci con una mujer en el papel de Jesús, cuando Italia y posteriormente París prohibieron la campaña por: “utilizar una escena sagrada con fines mercantiles”, la firma explicó que su campaña buscaba resaltar la importancia de la mujer en la sociedad” (Art & Life, 2011).

También en el terreno musical se refleja esta influencia religiosa y su iconografía, cada vez más marcada desde que en los años 80 artistas como Madonna, Cyndi Lauper y la siempre innovadora Diamanda Galas, los recrearan.

No debemos olvidar que el corazón no sólo se ha relacionado con la sangre, sino que desde



Fig. 369. Dolce & Gabbana (2013). Colección otoño-invierno 2013.



Fig. 370. Niedermair, B. (2005). Publicidad para *Marithé François Girbaud* 2005. Fragmento de imagen.

345. (Italia, 1958).

346. (Italia, 1962).

347. (Tirol italiano, 1971).

niños nos han inculcado su significado amoroso. Con cierta ironía e incluso con cierta crítica feminista, Jannine Antoni³⁴⁸ parece hablarnos directamente sobre la idea del contenedor y sus usos y sobre las reliquias “amorosas”, fig. 371, fotografiando unas barras de labios de color rojo junto a un envase de bombones con forma de corazón, fetiches usados por la mujer como atracción sexual (la barra labial roja) y como tipificado “consolador” en el desamor (los bombones). Testimonia la autora sobre su trabajo: “Todos mis objetos más o menos andan entre la performance, la escultura y la reliquia. Cada vez que utilizo la performance, no es tanto mi interés en la performance como mi interés en traer de nuevo el proceso” (Antoni, s. f.)³⁴⁹.

Dentro de la simbología que nos ocupa, vuelve a surgir el nombre de Duchamp, que en 1961 confeccionó el corazón titulado *Fluttering Hearts*³⁵⁰, fig. 372. Este corazón cuyo título le hace honor, ya que efectivamente por su combinación de colores parece palpar, ha sido reutilizado en múltiples ocasiones. En la página del proyecto LITE sobre educación visual han desarrollado un estudio sobre esta imagen:

348. (Bahamas, 1964).

349. Traducción propia de: “All of my objects sort of walk the line between sculpture, performance, and relic. Any time I use performance, it’s not so much my interest in performance but my interest in bringing you back to the making.”

350. Corazones aleteando.



Fig. 371. Antoni, Jannine (1992). “Gnaw” Lipstick display (detail). Collection of the Museum of Modern Art, New York Courtesy the artist and Luhring Augustine.



Fig. 372. Duchamp, Marcel (1961). *Fluttering Hearts*.

Entre 1936 y 1961, produjo varias versiones de lo que llamó “Coeur Volant” como serigrafías sobre papel. Esa imagen fue, a su vez, basada en ideas debatidas por Herman von Helmholtz en su libro sobre óptica fisiológica. ... En las circunstancias adecuadas, un “desprendimiento” aparente o “fluctuación” de las figuras se pueden ver con sólo mirar a la imagen estática. Marcel Duchamp hizo versiones particularmente eficaz para el efecto.(LITE, s. f.)

Desde el estudio óptico sobre el corazón de Duchamp hasta llegar al corazón antropomórfico, con la obra de Alain Miller³⁵¹ titulada *Eye Love Eye* (1997)³⁵². En esta pintura, el artista nos sorprendió con un extraño retrato en el que recreaba un corazón de forma figurativa (en sus detalles anatómicos) y antropomorfoseado. El título nos hace pensar en el extraño enamoramiento de estos ojos. De la antropomorfización del corazón a su energía, lo que encontramos en la recreación de los órganos de MacDowell y los de Lloyd-Jones, con su serie *Anatomical Neon*³⁵³ (2008). Ambas artistas rellenan de gas noble inerte (como fluido contenido), iluminando, como vemos en la fig. 361 y en la fig. 374, al aplicar electricidad la pieza se llena de color (según el gas utilizado), en un acto de destacar: “..., la vital importancia de la energía en la

351. (Brasil, 1963).

352. Esta obra fue exhibida en la exposición colectiva *Sensation* (1997).

353. Con el apoyo de Urbanglassen.



Fig. 373. Miller, Alain (1997). *Eye Love Eye*.



Fig. 374. Lloyd-Jones, Jessica (2008-2010). *Corazón Anatomical Neon: Blown Glass Human Organs Containing Neon Lights*.

anatomía humana” (Samper, 2013).

Otros corazones simbólicos, recreados e hibridados hemos visto en las distintas modalidades artísticas, vivificados desde la animalidad recreada, fig. 375, o en delicadas cerámicas hibridadas con una estética *gore*, fig. 376. Aunque es en la exposición directa del corazón físico que los significados se simplifican o se pierden en su complejidad. En el caso de Ana Mendieta³⁵⁴, que dedicó varias *performances* a este músculo como metáfora del cuerpo *sintiente*, la presencia manifiesta sentidos múltiples. Como argumentó María Ruido³⁵⁵ sobre la artista: “... Exploró la riquísima tradición de la santería, sincretismo cubano que mezcla la simbología animista de los cultos de África Occidental (yoruba) con la iconografía más recalcitrante del catolicismo contra reformista español” (Ruido, 2001). En la fig. 377 el corazón se mantiene entre unas ramas en clara simbología con la imagen del corazón ardiente.

El corazón físico fue también el protagonista en *Sagrado Corazón Activo* (1991)³⁵⁶ perteneciente a la serie *Nueva Iconografía Cristiana*³⁵⁷ de José A. Hernández Díez³⁵⁸, que independientemente de la simbología y elementos tecno-pop

354. (La Habana, 1948-1985).

355. (España, 1967?).

356. (Sacred White Heart).

357. Exposición *Eztetika del sueño*. Palacio de Velázquez, MNCARS, Madrid, 2001.

358. (Caracas, 1964).

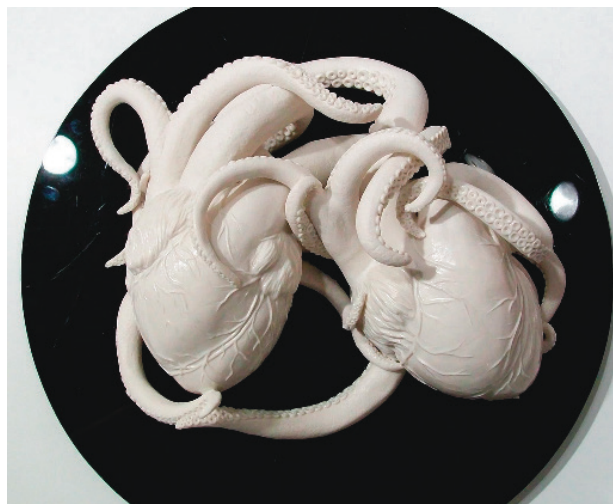


Fig. 375. Mac Dowell, Kate (2010). *Untitled*



Fig. 376. Harrison, Jessica (2010-2014). *Karen*, (como tarjeta de San. Valentín).



Fig. 377. Mendieta, Ana (1974). *Untitled (from the Heart)*.

visibles, fig. 378, dispuso:

..., de forma médica la resucitación de un corazón animal, ... enmarcado dentro un crucifijo de plexiglás, sumergido en plasma y conectado a equipos propios de una sala de operaciones. El corazón literalmente latía, liberando lentamente la sangre hasta que el plasma se tornaba opaco y precisaba un trasplante. Como si se celebrara un ritual recientemente creado, se drenaba el plasma y se reemplazaba el corazón cada semana durante el término de la exposición. (Vaisman, 1992)

Perteneciente a esta misma serie “tecnopop” encontramos títulos como: *Sagrado Corazón vídeo* (1991) y *Lavarás tus pecados* (1991), en estas tres obras el artista suma al corazón el icono de la cruz, unificando ambos conceptos y recreando una iconografía clásica, mítica y carnal mediante la tecnología. En este sentido de nueva liturgia se suma la instalación *Osculum Mortis* (2005) del artista Damien Hirst³⁵⁹, en la que nos muestra al corazón protagonista atravesado por un puñal, relleno de cuchillas de afeitar y circundado por alambres metálicos, en suspensión de formol.

A este continuo de corazones físicos presenciales y embalsamados, añadimos el de Marcel-li Antúnez Roca³⁶⁰. Si en la obra de Her-

359. (Inglaterra, 1965).

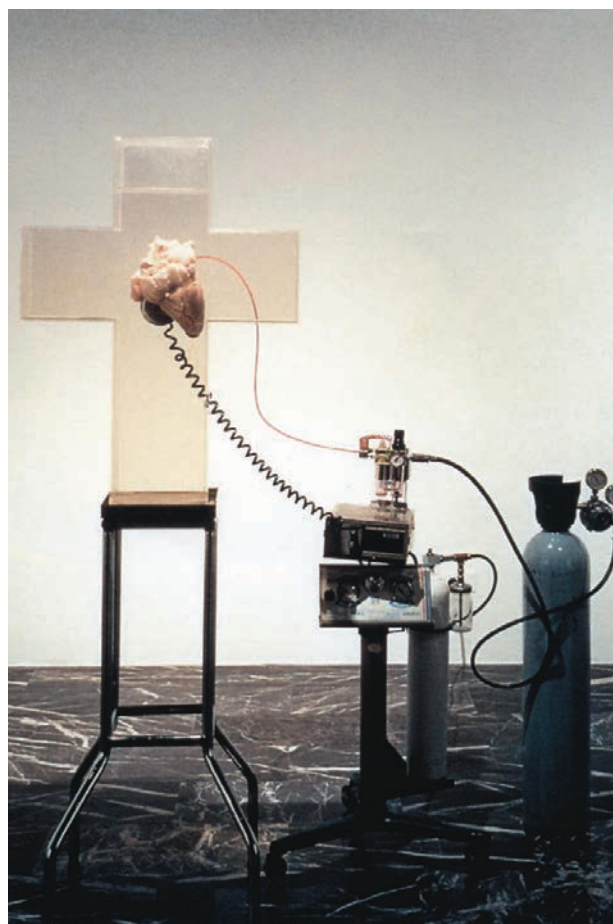


Fig. 378. Hernández Díez, José Antonio (1991). *Sagrado Corazón Activo*.

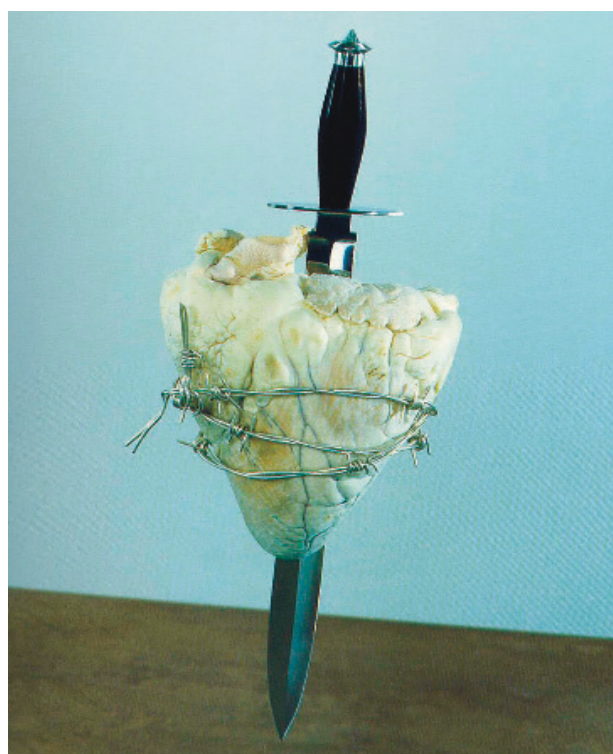


Fig. 379. Hirst, Damien (2005). *Osculum Mortis* (El beso de la muerte).

nández el corazón palpitaba, y en la de Hirst el formol preservaba del medio, en la obra de Marcel-li el corazón es transformado, modificado, al mismo tiempo que una nueva fisonomía se adhiere implantada, cosida extracorpóreamente en *La vida sin amor no tiene sentido* (1993).

También en el terreno publicitario (no sólo en el de las campañas de moda), como hemos visto en la fig. 370, el corazón físico ha sido un recurso expresivo fácil y directo, en una de las campañas de Benetton, fig.460, buscando la igualdad desde la semejanza. En aparentes nuevas exhibiciones y espacios afines, la fotografía B. Niedermair, impactó por sus usos de sangre y animales muertos en su serie *Lo femenino* (2013), en la que alinea el corazón rajado con el sexo femenino, fig. 381.

En este punto y sobre este icono, hemos visto desde corazones simbólicos a través de los corazones extracorpóreos de iconografía clásica sobre Jesús, hasta corazones reales como son los *performados* por Ana Mendieta o José A. Hernández, y en última instancia el corazón acaba cobrando una nueva realidad; observando de forma triste y ensimismada en la pintura de Alain Miller, o como reliquia del extraño corazón hibridado de Marcel-li Antúnez, pasando por las hibridaciones vegetales y animales, hasta llegar a sus usos más gráficos en la fotografía de



Fig. 380. Antúnez Roca, Marcel-li (1993). *La vida sin amor no tiene sentido. Love poem. Fascination*. Sala Moncada, Barcelona.



Fig. 381. Niedermair, B. (2013). Fotografía perteneciente a la serie *Lo femenino*.

impacto publicitaria de Benetton o Niedermair.

En revisionismos que recrean, no ya la obra de otro artista sino al propio artista, lo que Mehmet Turgut³⁶¹, a través de la puesta en escena y el maquillaje teatral, muestra de Frida Kahlo³⁶² (de las muchas revisiones que ha tenido esta artista), en una exhibición del corazón extracorpóreo y sus lazos visibilizados.

Concluimos con un corazón bidimensional, animado en su construcción por el cabello y las sangre humana, enlazando otras culturas y otros tiempos.



Fig. 382. Turgut, Mehmet (2011). *Untitled*.



Fig. 383. Santiago, Paula (1998). Huipil con corazón. Papel de arroz, cabellos y sangre humana. Colección Gonzalo Bueno.

361. (Turquía, 1977).

362. (México, 1907-1954).

3.7.2.2. La herida

Múltiples formaciones rocosas, cuevas y dólmenes se presentan en la superficie terrestre con apariencia de vulva, este fenómeno de orden natural ha sido interpretado, recreado y ofrendado según se sabe desde el Paleolítico superior, podemos ver ejemplos en las vulvas esculpidas en Abri Cellier (Dordoña francesa) o en *Les Olgas*³⁶³ fotografiadas en Australia por Sigmar Polke³⁶⁴, fig. 384. Si estas aperturas son lo suficientemente grandes permiten la entrada a gatas de los oferentes, lo que hacen a imitación de un renacer divino entendido como el ingreso/ retorno al útero primero.

En la India, adoran estas formaciones con forma de yoni (vulva), y en el caso de que las estructuras no existan de forma natural se recrean de forma artificial. En los altares de algunos templos hindúes se suele ver triángulos pintados o manchados de rojo que simbolizan el yoni, en ocasiones en el centro del yoni figura un falo negro y erecto, en ese caso lo denominan yoni- lingam, esta figura compuesta representa la unión del dios Shiva con Sakti (su principio femenino), fig. 385, convirtiéndose en un espacio de ofrenda. En otras construcciones, el yoni simbólico está en posición vertical, sobre todo si se sitúa directamente frente al altar.

363. Las vulvas.

364. (Polonia, 1941 - 2010).

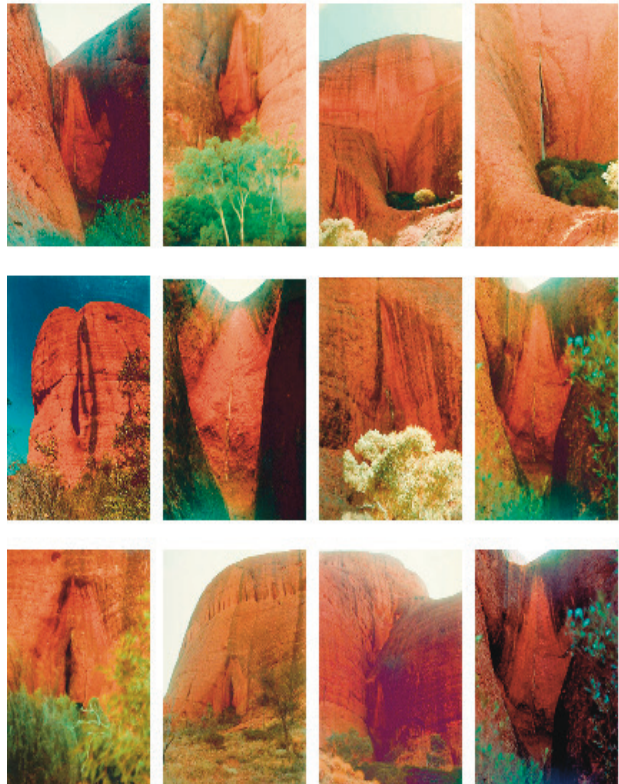


Fig. 384. Polke, Sigmar (1981). Les Olgas (Australia).

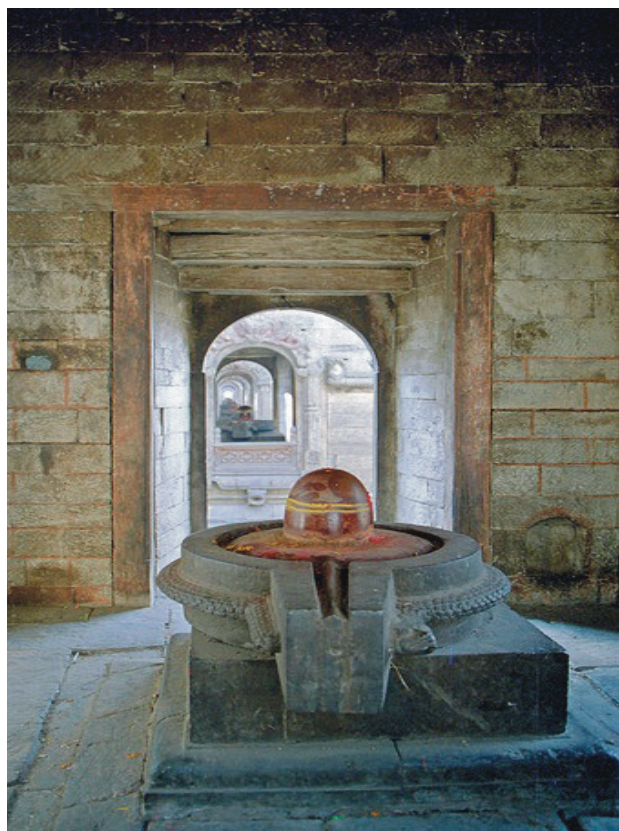


Fig. 385. Una de las quince capillas con Shiva Linga en el Templo a Shiva de Pashupatinath, Nepal. Conocido como el Templo de los seres vivos.

Siguiendo con esa visión de la vulva terrea, nos encontramos con las recreaciones que Anish Kapoor³⁶⁵ llevó a cabo, en una vuelta a las ofrendas y al útero materno bajo la inspiración del misticismo de la India y expresado mediante su hacer más occidental y contemporáneo. En *Mother as a Mountain* (1985), la representación terrosa recubierta de polvo rojo señala la organicidad vital de la pieza. En *Flesh* (2002), parece recrear, de forma hiperrealista y carnal, la herida terrestre, fig. 387.

Años atrás, otros artistas disertaban sobre la herida, para la artista Gina Pane³⁶⁶ : “La herida es la memoria del cuerpo; memoriza la fragilidad, el dolor, es decir, su existencia real. Es una defensa en contra del objeto y de las prótesis mentales” (Pane, 1990). A su vez, Jean Genet³⁶⁷ había escrito:

La belleza no tiene otro origen que la herida, singular, diferente en cada uno, escondida o visible, que todo hombre guarda en sí, que preserva, y a donde se retira cuando quiere apartarse del mundo para estar momentáneamente en una soledad más profunda. (Cita de Genet (s. f.), publicado en 2012)

Fuera del arte y desde antaño, algunos pueblos (especialmente en Australia, África, Amé-



Fig. 386. Kapoor, Anish (1985). *Mother as a Mountain*.

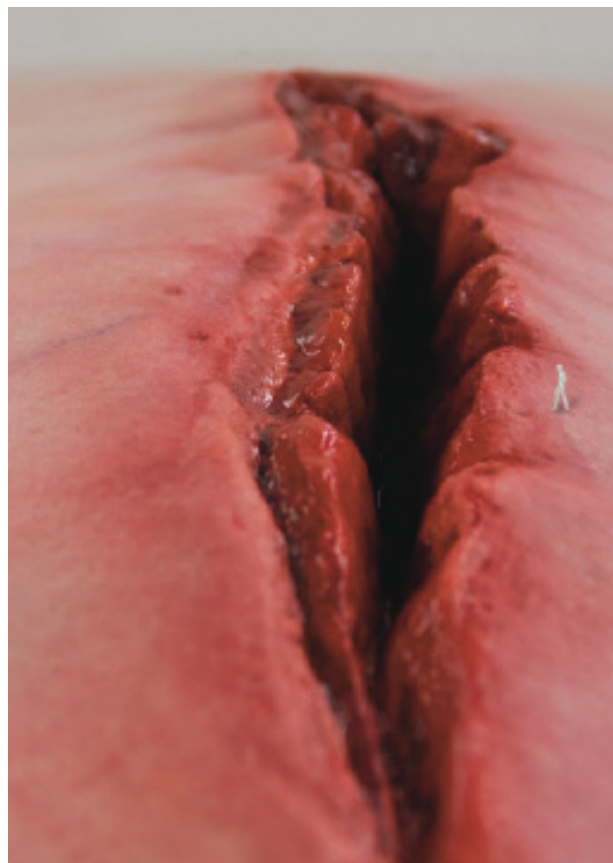


Fig. 387. Kapoor, Anish (2002). *Flesh*.

365. (Bombay, 1954).

366. (Francia, 1939-1990).

367. (Francia, 1910-1986).

rica del Sur), y en algunas culturas (del Pacífico, Polinesia y Melanesia), los hombres han infligido cortes en sus genitales en un intento de imitar la menstruación mediante el rito, haciéndose una subincisión o apertura en la uretra por la parte inferior del pene (uretrotomía). Otras modificaciones se han dado además en los rituales de paso (pubertad), como son la incisión del meato urinario, la división de la parte superior del pene, y la división del glande. fig. 389. En la sociedad actual occidental, algunas de las prácticas antes mencionadas de modificación del pene, han sido adoptadas con finalidades aparentemente estéticas o de placer sexual. Aunque mayoritariamente lo que se han llevado a cabo (de forma tradicional) han sido las circuncisiones, a veces por motivos médicos y la mayoría de las ocasiones por motivos religiosos. En la actualidad, se cree que un 50% de los hombres y niños están circuncidados. En las figuras 388 y 389, vemos un ejemplo recogido sobre el 1500 a. C., en un fragmento del *Papiro Ebers*, en el que se recrea dos intervenciones genitales.

A parte de estas realidades, las castraciones se han ejecutado desde tiempos remotos y por distintas motivaciones, normalmente en estados de esclavitud y estados de sumisión obligados (eunucos, fig. 392, y planes de esterilización masivos). En el ámbito religioso y perviviendo



Fig. 388 y fig. 389. (1500 a. C.). Fragmento del *Papiro Ebers*. Egipto.



Fig. 390. Elbow (2009). *Meatotomía*.

hasta el siglo xx la secta de los *Skoptsy*³⁶⁸, (fundada por Kondraty Selivanov en 1770, que llegó a tener más de 100.000 seguidores, y que se cree desaparecida en la actualidad), como ritual de bautismo a los neófitos se les obligaba a padecer la castración obligatoria, como finalidad y medio de asegurar la castidad, los últimos datos conocidos son de 1978 (Ponce de León, 2013).

En el ámbito social, las castraciones físicas se han ejecutado en pro del canto en el caso de los “castratis”, y en lo penal como prevención a través de la castración química (en la actualidad) reversible. En la época de más apogeo de los castratis, entre los años (1720-30) se castraron de forma estimada unos 4000 niños por año. El último castrato conocido Alessandro Moreschi³⁶⁹, fue castrado para curarle una hernia inguinal, forma común de curarlas en su época.

En la actualidad (sin censo oficial) unas 500.000 personas solamente en la India se considera pertenecen a la subcultura hijra, de la que existe registro desde el siglo III a. C., y en la que perdura la castración entre sus miembros, lo que determina un rango en su cultura. En la fig. 390 fotografía de Jill Peters que denuncia en su serie *Nirvan, the Third Gender of India*, la intromi-

368. Skoptsy plural de “Skopets” palabra arcaica que significa castrado en el idioma ruso, que fue el nombre dado a una secta cristiana rusa, eran llamados también blancas palomas.

369. (Roma, 1858-1922).



Fig. 391. Castración/mutilación masculina en la imagen de la izquierda y castración femenina (senos). Fragmento de imágenes.



Fig. 392. Shitai, Liang (1870-1880). Eunuco imperial en Beijing.

sión y prejuicios culturales externos al país sobre los hijras.

Sobre la castración femenina publicó un informe la OMS (2012)³⁷⁰, estimando que cerca de 140 millones de mujeres y niñas sufren en la actualidad las consecuencias de la mutilación genital. Se calcula que en África hay 92 millones de mujeres y niñas de más de 10 años que han sido objeto de MGF, se cree que en 2013 unas 8000 niñas y en 2014 unas 6000 niñas sufren la práctica de ablación al día en el mundo. La costumbre de la ablación femenina es mantenida en ciertas etnias africanas, como es el caso de los pokotes (Kenia) y los Ogiek (Kenia), que tienen la costumbre de cortar públicamente los labios genitales de las niñas. En África se le llama a este rito el *día del gudniin*, aunque esta costumbre era conocida, no tuvo una respuesta social mayoritaria hasta que varios detonantes se produjeron, uno de ellos fue la top model Waris Dirie³⁷¹, que conmocionó a la sociedad en 1997 al contar en una entrevista su mutilación genital, más tarde fue embajadora de la ONU, en la actualidad y desde el 2002, dirige la Fundación *Waris Dirie*.

En Irak, algunos kurdos extremistas practican hoy en día este sacrificio. En la fig. 394,



Fig. 393. Peters, Jill (2013). *Hijra* perteneciente a la serie *Nirvan, the Third Gender of India*.

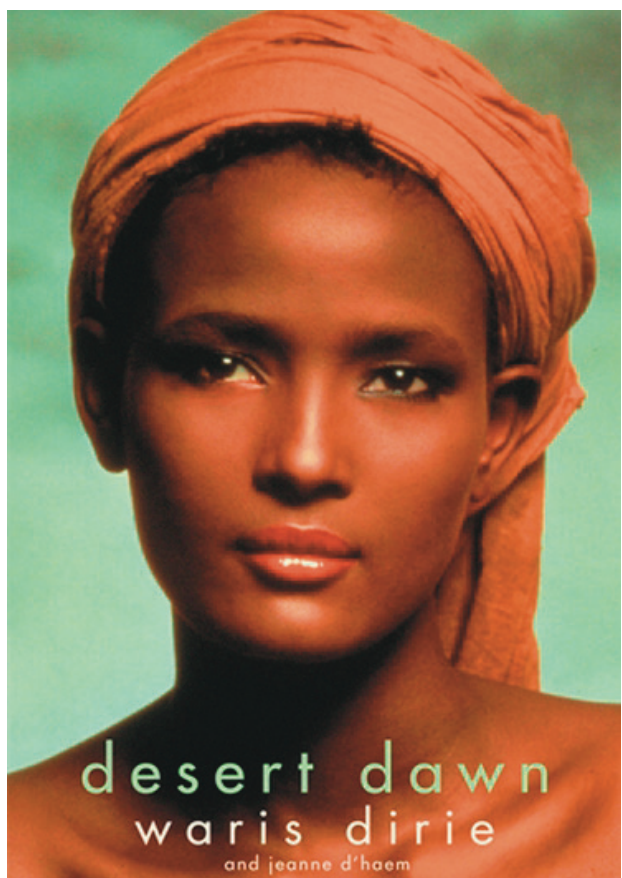


Fig. 394. Dirie, Waris (1998). Portada del libro *Desert dawn*.

370. Informe publicado en el 2012. Último informe de 2013. Datos en el apartado de referencias.

371. (Somalia, 1965).

vemos una imagen testimonial de la mutilación de una niña de 7 años. En España, se han registrado casos en la actualidad (Altozano, 2014), la situación para la protección de las víctimas se ve mediado, por parte de los jueces debido a la procedencia de las niñas, a casos entendidos como de justicia universal (Pérez, 2014).

Retomando el tema de la circuncisión introducimos el siguiente punto de vista, en *El Simposio Internacional sobre la Circuncisión, Integridad Genital, y los Derechos Humanos*³⁷², el activista Van Lewis³⁷³ presentó un documento sobre el trabajo del Premio Nobel George Wald³⁷⁴, haciendo público un testimonio, recogido en uno de los viajes de Wald³⁷⁵, de un activista anti-circuncisión y circuncidado:

Me parece”, dijo, “que el prepucio es el elemento femenino en un varón. Es cálida carne que encierra el pene; una especie de vagina masculina “. “¡Dios mío!”, Le dije, “Eso es maravilloso! Porque siempre han dicho que el clítoris es el elemento masculino en una mujer!. (MDC, cita de Wald, 1975)

En otro orden de realidad, en la 20ª Conferencia Internacional del Sida (AIDS 2014) se

372. Que se celebró en la Universidad de Georgetown en Washington, DC

373. (Estados Unidos 1943-2011).

374. (Estados Unidos, 1906-1997).

375. *Flesh and Blood: Perspectives on the Problem of Circumcision in Contemporary*. Artículo de George C Denniston.



Fig. 395. The Washington Post (2009). Shilan (7 años), es sujeta por su madre, mientras otra mujer (Mahroub) le secciona el clítoris.



Fig. 396 y fig. 397. (2014 y 2013). Fragmentos de la campaña anti-circuncisión de *Men do Complain* del año 2014 y 2013 imagen inferior.

recogieron estadísticas sobre la relación directa entre hombres circuncidados y la disminución en el contagio de la sífilis (50% menos), así como una menor incidencia en el contagio del VIH. (AIDS, 2014)

Otras mutilaciones profilácticas se dan en ovarios, testículos o senos, en la llamada medicina preventiva, en esta medicina a través de estudios genéticos y antecedentes familiares, establecen un tanto por ciento de posibilidades de padecer la enfermedad, llegando en extremo a la extirpación. Es el triste suceso que la propia actriz Angelina Jolie, artículo en prensa en 2013 en *My Medical Choice*, y es que debido a sus antecedentes familiares y a un 87% de probabilidades de enfermar, Jolie se hizo una doble mastectomía preventiva (en ese momento sus senos estaban sanos), y en 2015 una extirpación de ovarios y trompas de Falopio. Ya se está empezando a hablar del “síndrome Jolie”.

A parte de todo el complejo de mutilaciones: médicas, religiosas, rituales y preventivas, un amplio espectro abarca la herida como muestra del dolor interior, descubrimos casos de ritos con escarificaciones o cortes auto infligidos, realizados por adolescentes o jóvenes para “dar salida” a las angustias y sentimientos provocados por la pubertad. En estudios psiquiátricos han sido valoradas las motivaciones como pri-



Fig. 398. Capelli, Loren (2013). Ilustración que acompañaba el artículo escrito por Angelina Jolie *My Medical Choice* para el The New YorkTimes. Fragmento de imagen.



Fig. 399. Anónimo (2011). Lesiones autoinfligidas.

marias; las de regulación del afecto, y las razones de autopunición; como secundarias. En el terreno de las punitones y los desordenes de percepción se recoge la bulimia y la anorexia, que en un tanto por ciento han sido expuestas gracias a campañas como la de Toscani para Nolita, fig. 399, protagonizada por la modelo Isabelle Caro que murió por esta enfermedad en 2010. La anorexia se cree que afecta a cerca del 5% de los adolescentes, aunque al ser una enfermedad no reconocida por los propios enfermos que la padecen, el tanto por ciento es solo aproximativo, dándose casos extraños de pactos privados como el de las hermanas Campbell fig. 401, que después de más de 20 años lo llegaron a hacer público.

Esta enfermedad comenzó en la primera década del siglo XXI a ser conocida por su evolución: la sadorexia (combinación entre anorexia y sadomasoquismo). Alrededor de la sadorexia unas extrañas jerarquías se han gestado en algunos grupos de adolescentes enfermas, según estos grupos y el grado de implicación en la enfermedad:

Las personas con sadorexia encajan en alguna de las siguientes tipologías: las novatas se reconocen como *wannabe*; las que rinden culto a la delgadez extrema son *porcelanas* y finalmente las *extremes*, que son aquellas que



Fig. 400. Toscani, Oliviero (2007). Campaña de publicidad para *Nolita* con Isabelle Caro.



Fig. 401. Holt, Nick (2011). Las hermanas gemelas María y Kate Campbell, después de más de 20 años del pacto.

hacen cualquier cosa para bajar de peso, incluyendo las autolesiones. (López, 2010)

Para aquellas personas que quieran introducirse en este mundo de “princesas y príncipes”, existen páginas de Internet que ofrecen desde consejos para vomitar mejor hasta como hacerse los cortes, pasando por convocar competiciones y concursos de dietas, fig. 403.

Con 52091³⁷⁶ visitas, un blog proanorexia da consejos sobre dietas y varios, como ejemplo la dieta de un día:

Dieta de la anoréxica³⁷⁷. Día 1: Desayuno: media taza de leche. Un vaso de agua. En el colegio/instituto; (mediodía) un vaso de agua. Almuerzo (2 o 3 de la tarde): Un cuarto de plato de tu comida. 1 vaso con agua. (Entre 6 de la tarde y 7 de la noche): medio pan con mermelada (solo si sentimos muchísima hambre, la mermelada es tan dulce que te dejara saciada hasta el día siguiente, además, el azúcar da muchas energías, así evitas comer mas de la cuenta, y no te desmayas!). 2 vasos con agua. Cena (entre 9 y 10 de la noche): 2 vasos con agua o 1 vaso de agua y un té. (Tristeza-

conAna, 2014)

La última revisión al blog enlaza con otros activos, el *chat* del mismo se mantiene en activo en la actualidad, sin subidas en el principal

376. Última consulta febrero 2015.

377. Así es como se titula.



Fig. 402. The Mirror (2007-2012). Fotograma del spot *The Mirror* usado como cartel.

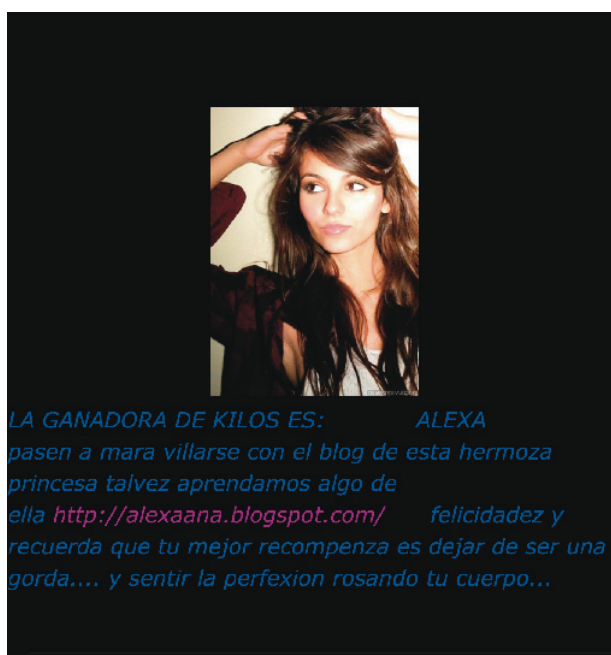


Fig. 403. Ana y Mia (2012). La ganadora de kilos Alexa, participante en la carrera Ana y Mia.

desde el 2012, como era previsible, la imagen de portada es un arquetipo *sadoréxico*, la protagonista en el film *Cisne negro* (2010), la cual en la trama tenía graves trastornos psíquicos y alimentarios. En el año 2001, continuando con otro ejemplo fílmico, se llevó al cine la novela *La pianista*, de la escritora y Premio Nobel de Literatura Elfriede Jelinek³⁷⁸. La protagonista también anoréxica se autopRACTICABA cortes en sus genitales. Por lo que otra exposición y conocimiento masivo social de la sadorexia se dio, a través del largometraje y de la lectura del libro de Jelinek.

Fuera de la ficción, algunos artistas expresan su extrema sensibilidad desde la autolesión y la herida, algunos casos van saliendo a la luz, como es el caso del actor Johnny Depp³⁷⁹ fotografiado varias veces con grandes cicatrices en sus brazos. El mismo contó que se cortaba con un cuchillo para “conmemorar ritos de pasaje de su vida”. Sin mayores reparos, cada vez que fue consultado sobre el tema explicó: “mi cuerpo es un diario de mi vida, todo queda marcado allí” (Clarín, cita de Depp, s. f.).

En el caso del cantante Marilyn Manson³⁸⁰, este declaró: “autolesionarse en un hobby”.³⁸¹

378. (Austria, 1946).

379. (Estados Unidos, 1963).

380. (Estados Unidos, 1969).

381. http://entremujeres.clarin.com/entretenimientos/famosos/Celebrities-autolesionan-autoagresion-self_harm-self_injure_0_458354243.html

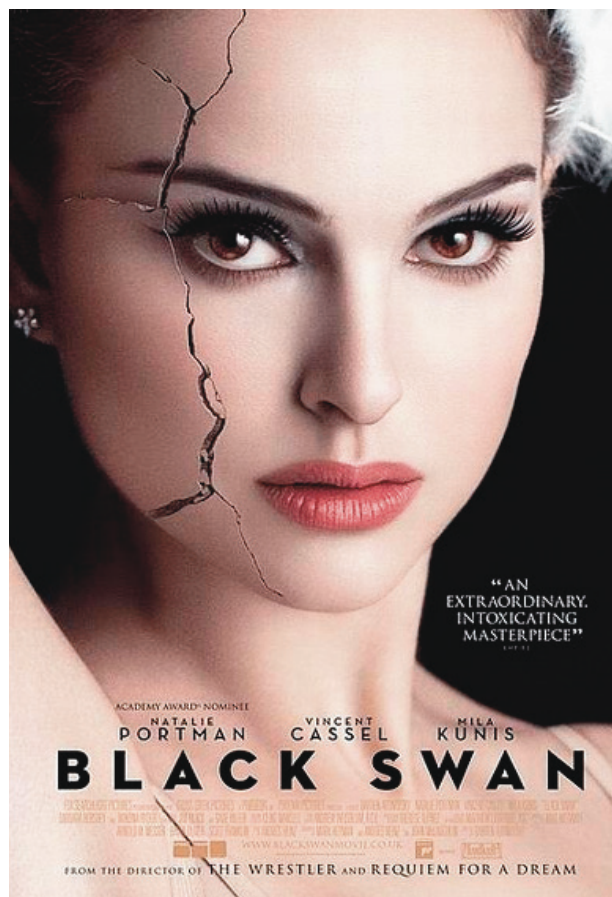


Fig. 404. Aronofsky, Darren (2010). *Cisne negro*.



Fig. 405. Haneke, Michael (2001). *La pianista*.

En una entrevista publicada Manson afirmó:

..., que durante las pasadas navidades hizo un total de 158 llamadas telefónicas a su ex pareja. Ninguna de dichas llamadas fue atendida por ella. Y en auto castigo, se infringió otros tantos 158 cortes con una afilada cuchilla de afeitar. Dichas incisiones se las realizó en el rostro y en las manos. Además, en plena crisis mental, el músico afirma que fantaseó con escenas de extrema violencia y de quitar la vida de forma brutal a su ex pareja. (Ideal, 2009)

Para concluir con las autolesiones, una declaración de la artista Frida Toledo³⁸² en la que explica su serie de pinturas *Autolesión* o *Auto-mutilación*:

Hice *Autolesión* para que la gente sepa que sus hijos, familiares o ellos mismos sufren de una enfermedad mental, que el problema es real..., que las personas que se cortan las piernas o se jalan los pelos buscan sustituir el dolor mental por el dolor físico. (Juan, cita de Toledo, 2010)

El último tipo de heridas que exponemos van a ser los estigmas o heridas sin incisión conocida. En los casos que hemos visto, la herida funcionaba como catarsis y como ruptura del entorno, al fin una ruptura del momento psíqui-

382. (México, 1980).



Fig. 406. Manson, Marilyn (2008). Manson con cortes autoinfringidos y sangrando.



Fig. 407. Toledo, Frida (2010). Pintura de la serie *Auto-mutilaciones*.

co, eran heridas desde el interior, los estigmas son además heridas redentoras. Es la herida de origen invisible, científicamente asociada a personas con trastornos de identidad disociativos, ubicados en el entorno religioso y vinculados con el martirio de Jesús (cristianismo). La Iglesia Católica reconoce poco más de 200 estigmatizados a lo largo de su historia, relacionándolos con la figura de San Pablo, siendo el primer estigmatizado conocido San Francisco de Asís que en la fig. 408, podemos ver en la interpretación de Giotto³⁸³.

El siglo xx nos ha dejado varios estigmatizados conocidos, entre ellos Therese Neumann y el Padre Pío de Pietrelcina³⁸⁴. El caso de Therese Neumann³⁸⁵, fue de los más famosos y la primera estigmatizada conocida del siglo xx, se sometió a unas 6000 exploraciones, por lo que está muy bien documentado y estudiado. Es considerada como una de las pocas estigmatizadas conocidas que ha llorado sangre a lo largo de la historia, fig. 409.

En el caso del padre Pío de Pietrelcina declaró sobre sus estigmas:

(20/09/1918). ... Me invitaba a compenetrarme con sus dolores y meditarlos, y a la vez ocuparme de la salvación de los hermanos. A

383. (Italia, 1267-1337).

384. (Italia, 1887- 1968).

385. (Alemania, 1898-1962).



Fig. 408. Giotto (1325). *Estigmatización de San Francisco de Asís*. Fragmento de imagen.

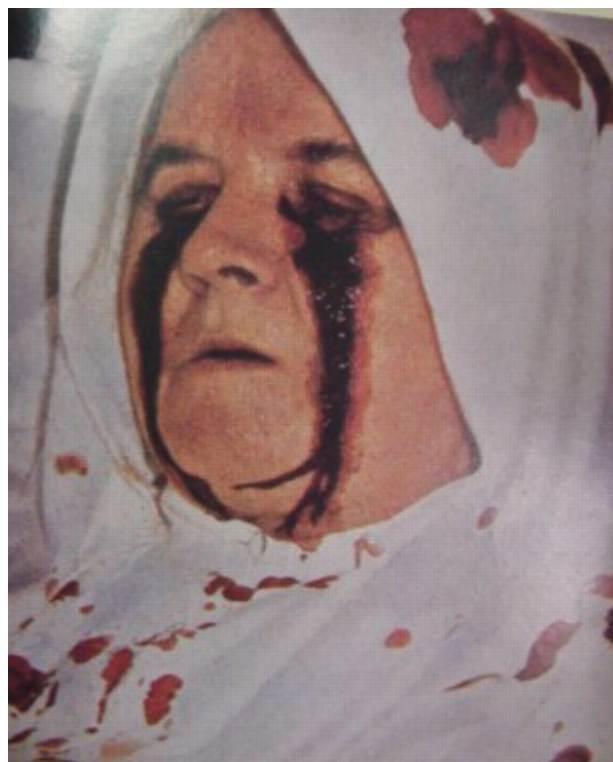


Fig. 409. (S. f.). Therese Neumann.

continuación sentí una gran compasión por los dolores del Señor y le preguntaba qué podía hacer. Oí esta voz “te asocio a mi Pasión”. Y después, desaparecida la visión, he entrado en mí, he entrado en razón y he visto estos signos aquí, de los que goteaba la sangre. Antes no tenía nada. (Castelli, cita del padre Pío, 2010)

En el arte, los estigmas no sólo se han pintado sino que además han sido los protagonistas de performances y largometrajes, como la conocida *Stigmata* (1999) de Rupert Wainwright, cuya protagonista (no creyente) recibe los estigmas a través del rosario del padre Pío.

En este breve muestrario, hemos podido ver como nuestras heridas son al fin muestras de nuestras enquistaciones mentales, emocionales y culturales. Siendo en algunos casos castradoras, en otras el resultado de unos actos climáticos generados desde el dolor interior extremo, finalmente y en contadas heridas, estas son sentidas como redentoras. Atravesadas todas, según lo entendemos y en todo momento por la enfermedad, o por el desconocimiento de las capacidades y deseos de nuestra psique, que en última instancia es el desconocimiento de nuestra íntegra naturaleza.



Fig. 410. (S. f.). Padre Pío (fragmento de la portada del libro *El Padre Pío* de Yves Chiron. (2003).

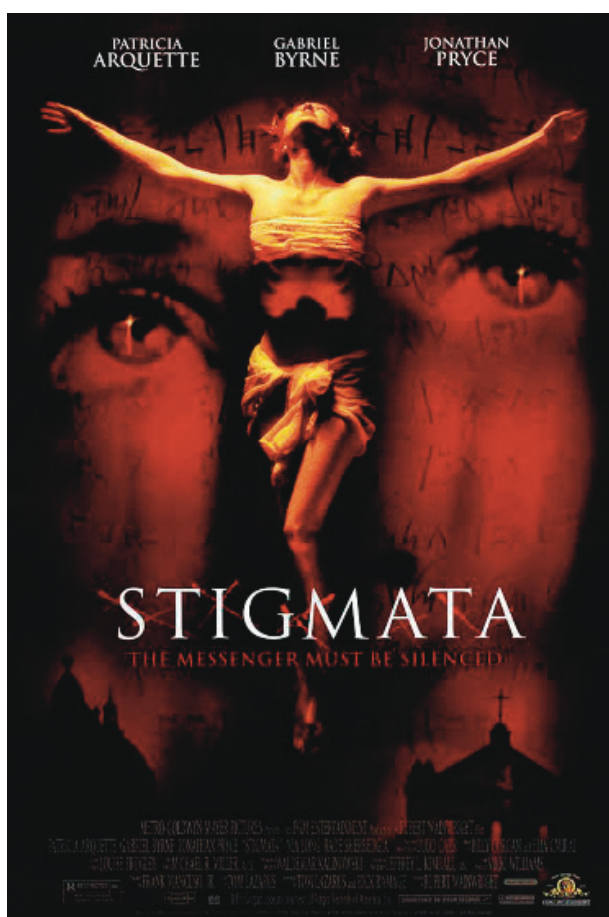


Fig. 411. Wainwright, Rupert (1999). *Stigmata*.

3.7.2.3. El cáliz

Uno de los iconos asimilados a la sangre es el cáliz, litúrgicamente destinado para la consagración y transmutación del vino en la sangre de Cristo. El santo Cáliz o santo Grial ha originado una fecunda literatura a través de los tiempos, es considerado el contenedor de la vida eterna; debido a que en la última cena bebió Cristo en dicho recipiente, y se cree que recibió su sangre derramada en la crucifixión. Pese a la creencia de que el cáliz debía ser de madera (por la pobreza y relación que Jesús tenía con esta materia a través del oficio de su padre³⁸⁶), está recogido que la última cena se celebró en una casa judía, y estas no podían utilizar material poroso alguno para la “copa de bendición”.

Sobre la existencia y autenticidad del Cáliz, debemos de apuntar que en distintos lugares del mundo creen tener en posesión el cáliz original³⁸⁷. En España, existen dos posibles cálices que disputan el honor, uno de ellos se ubica en la Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María de Valencia³⁸⁸, el otro se encuentra en la Colegiata de San Isidro de León, conocido como el de cáliz de Doña Urraca, que bajo los últimos estudios³⁸⁹ se cree el original. Sendos

386. De oficio, carpintero.

387. De los muchos, existen cuatro cálices, en la actualidad, que compiten por ser el original.

388. http://www.catedraldevalencia.es/el-santo-caliz_culto.php

389. Sacados a la luz por los historiadores en el año 2014.



Fig. 412. De Juanes, Juan (1570). *Jesucristo durante la última cena*. Museo del Prado (Madrid). Cáliz de Valencia. Juan de Juanes (España, 1510-1579).

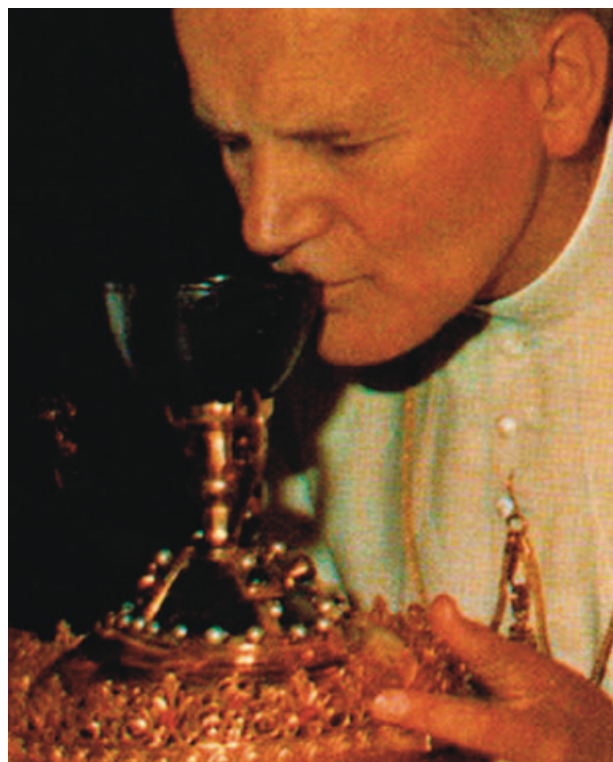


Fig. 413. (1982). Juan Pablo II, en su visita a España con el cáliz de Valencia.

cálices son de ágata y han sido engarzados con posterioridad, la copa de ágata del cáliz de Valencia se cree que es del 100-50 a. C.

Según la misma tradición, San Pedro y 23 Papas que le siguieron guardaban el Cáliz como un gran tesoro y lo utilizaban para celebrar la Santa Misa. ... El último Papa en usar el Cáliz en la antigüedad fue Sixto II. Según una tradición, antes de morir martirizado bajo el emperador Valeriano, este Papa se lo confió al diácono San Lorenzo³⁹⁰, que lo envió a España. (SCTJM, 2006)

La relación entre el santo Cáliz y el Grial es conocida desde el siglo XII. Todo un cuerpo literario se dio sobre el Grial a partir de la obra escrita por Robert de Boron titulada *Joseph d'Arimathie*, así como por la escrita por Chrétien de Troyes³⁹¹, *Perceval o el Cuento del Grial*³⁹². Aunque fue Boron el que dotó en su obra al mito del Grial de una dimensión cristiana. Según su poema:

José de Arimatea usó la copa de la última cena para recoger las gotas de sangre que Jesús de Nazaret derramó en la cruz, y llevó la copa a Ávalon³⁹³, donde el Grial estuvo oculto hasta la llegada del rey Arturo y su caballero Percival. (Le Gentil, 1959)

390. (España, 225-258).

391. (Hacia 1135 – hacia 1190).

392. Hacia 1190.

393. Identificado con Glastonbury, en Inglaterra.



Fig. 414. (S. f.). Cáliz de Doña Urraca.



Fig. 415. Ilustración del *Cuento del Graal* de Chretien de Troyes (1180).

En el texto de Chretien no se explica cuál es la naturaleza de esta joya, y fue Wolfram von Eschenbach³⁹⁴ quien le dio forma de cáliz al Grial en su poema epopeya *Parzival* (de 25.000 versos rimados), que se cree fue terminada en 1215, se sabe que se basó en el *Percival* de Troyes, y como curiosidad destacar que este gran escritor no sabía leer ni escribir³⁹⁵.

Volviendo al siglo xx, un caso cercano puente entre la religión y el arte, es el que nos ofrece el teólogo y artista Siro López en su libro *Cuerpo y Sangre* (2003), llevando el cuerpo y la sangre de Cristo metamorfoseada a las realidades sociales emergentes, trabajado el cáliz y la eucaristía con un lenguaje callejero. Si en el trabajo de López, los cálices son utilizados como base visual para la reflexión y/o denuncia de una realidad social, en el caso (recordando de nuevo *Concepción de María*) de Herman Nitsch, este utilizaba el cáliz como herramienta de inversión litúrgica, vertiendo sangre animal sobre una mujer crucificada.

El cáliz y su significado traspasa los tiempos manteniendo su vigencia, a veces utilizado como icono por algunos artistas, en otras tratado como copa de vida en su doble vertiente (de darla y quitarla) y, en ocasiones como forma vinculante contenedora de luz o de sonido (otras

394. (Alemania, 1170?-1220).

395. Hacía que otros leyeran para él.



Fig. 416. López, Siro (2003). Imagen extraída del libro *Cuerpo y Sangre*. Detalle de imagen.



Fig. 417. Florescano, Valeria (2010). Serie *Cáliz Tehuana*. Imagen panorámica separada.

vidas), un ejemplo podemos apreciar en la serie *Cáliz Tehuana* (2010) de Valeria Florescano, cuya colección de vidrio soplado fue inspirada por la forma tradicional del vestido *istmeño* y la copa en forma de cáliz.



Fig. 418. Florescano, Valeria (2010). Serie *Cáliz Tehuana*. Imagen panorámica separada.

3.8

La sangre física en el arte

“La sangre de todo ser humano transporta información de la vida terrestre, el cuerpo a su vez retiene la esencia primordial que viaja en la luz” (Sahamos, 2015).

En el transcurso del siglo xx, los cuerpos desestructurados y reestructurados dieron paso a la sangre (como parte y a veces todo), a la expresión del yo extrañado, del yo conectado, del otro. En el siglo xxi, la extrañación del otro enfrentada a la propia extrañación, ha dado una unión catártica en el acto representacional de la sangre.

La utilización de la sangre no se da en el campo del arte en un mismo o único sentido. Vemos la sangre como resultado de muerte en los seres sacrificados, como resultado de una pérdida en la sangre provocada, en la sangre devenida de un óvulo inconcluso. Así, estas realidades se infiltran dentro del arte, mezclándose con los usos y significados propios del arte, los cuales se agolpan en su representación y exposición en la sangre sacrificial, la sangre ritual, la sangre que purifica, la sangre que nos separa (de nuestra vida, de los demás), o de la que da vida a lo inerte. Presentaremos algunos ejemplos, a nuestro entender referentes, dentro del arte actual.

En la investigación realizada hemos observado como algunas representaciones: sociales, religiosas y artísticas, son manifestaciones actuales de ritos pasados, en un continuo y aparente ciclo *eurobórico*, a nuestro entender espacios y tiempos en espiral atravesados por el arte. No podemos decir, que en el terreno del arte no exista anterioridad en cada una de las manifestaciones, aunque tal vez en aquellas que se han beneficiado de la tecnología actual, y de las técnicas de conservación, su concreción nos da nuevas pautas y concesiones.

Creemos que nuestros antecesores no diferenciaban el arte del fin ritual, es desde el pensamiento *globalizante* que impera desde donde el artista salta y vuelve (una y otra vez), a las manifestaciones anteriores.

Este desarrollo del arte-rito se refleja en los trabajos de artistas como Mendieta, Bruguera y Nebreda, que a nuestro parecer hibridan entre los distintos campos (ritual-arte-psicosis-misticismo).

En el arte, como repulsa al constructo social imperante convergen bruscamente las obras de los accionistas vieneses. En la integración, en la búsqueda de la equidad a veces no entendida por la sociedad del momento, topamos con artistas como Galindo, Azcona, etc. Artistas que trabajan en el uso de las iconografías con o sin aparente sentido, en el uso del entendido nuevo cuerpo trasvasado, con sus flujos derivados, como Quinn o Hirst. En resonancia con los ancestros y en el encuentro con nuestras nuevas humanidades y cultos se oran estas obras de arte gestadas con la sangre.

3.8.1. La sangre integrante

La sangre como integrante en la obra artística y expuesta físicamente no se da en el arte hasta avanzado el siglo xx. Es a través de la performance que esta se va introduciendo progresivamente hasta impactar en otras expresiones artísticas. En este punto retomamos el arte accionista y el hacer de Hermann Nitsch, que en *Acción 1* (1962) vertió (que sepamos por primera vez en el arte) la sangre y vísceras de un animal sobre el cuerpo³⁹⁶. En esta primera acción, Nitsch pretendía borrar los límites entre lo impuesto para el arte y la realidad, por medio de la realidad vital sin posible argumentación: la sangre. En *Aktion 5* (1964), que duró 9 horas, describió Nitsch el acto animal: “..., aprieto el cadáver mojado, sangriento, desollado del cordero contra mis genitales. ...” (Solans, 2000). En ese acto de refregar sobre su sexo el cerebro y genitales del cordero, el artista esperaba incrementar vitalmente su propio sexo, como algunos pueblos lo han vivenciado en sus rituales de fuerza y caza durante milenios.

En los comienzos, el artista Günter Brus, trabajó también con la sangre en sus análisis corporales. En *Locura total* (1968), Brus realizó un acto utilizando la sangre, la orina y las heces, mutilándose en una llamada por él “acción

396. En las actuaciones sociales por ejemplo, tenemos la Tauromaquia.



Fig. 419. Nitsch, Hermann (1962). *Aktion 1*.



Fig. 420. Nitsch, Hermann (1964). *Aktion 5*.

analítica”. En su pretensión artística, buscaba usar el cuerpo como lugar-espacio de creación, llevando a cabo un acto sexual mediante la herida, en la raja, recordándonos en cierto sentido los rituales de los aruntas.

Escribe Piedad Solans³⁹⁷(2000): “La grafía de la herida es la grafía del sexo femenino; una línea para ser hendida, penetrada, perforada. Una línea para ser atravesada. Ambos límites, sexo y herida, son idénticos: fronteras que traspasar. Idéntica la sangre”.

Fuera del accionismo, la sangre como elemento *señalético* y ritual fue utilizada simbólica y presencialmente por la artista Ana Mendieta³⁹⁸. Mendieta fue de las primeras (años 70) en fusionar el *land art*, el *body art* y la *performance*, creando un movimiento nuevo, bautizado como *earth-body*.

Mi arte es la forma en que restablezco los lazos que me unen al universo. ... Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza en una extensión de mi propio cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmar mis lazos con la tierra es, en realidad, una reactivación de creencias primigenias, una fuerza femenina omnipresente..., es una manifestación de mi sed de ser. (Mosquera, cita de Mendieta (s. f.) , 2000)

397. (España, 1954).

398. (Cuba, 1948-1985).



Fig. 421. Brus,G. (1968). *Locura total*.



Fig. 422. Mendieta, Ana (1972). *Death of a Chicken*. University of Iowa. Bird Transformation.

Una de sus primeras performances con sangre fue *Death of a Chicken* (1972) ³⁹⁹, cuya acción se desarrolló de la siguiente forma: le entregaron a Mendieta el cuerpo recién decapitado de una gallina que, en sus movimientos estertóreos, manchó con su sangre el cuerpo desnudo de la artista, fig. 423. Los movimientos agónicos del pollo fueron repetidos por la artista, en un proceso de identificación con el animal sacrificado, convirtiendo a los espectadores en testigos de dicho sacrificio. La artista supo situar esta performance no en el mundo mítico de otra cultura sino en la cultura occidental, bajo la influencia de la santería de Cuba, (su lugar de nacimiento). Sobre esta performance Moure escribió:

Como ha señalado Charles Merewether, es muy posible que de lo que esté hablando Mendieta sea de la violación, el verdadero tema tabú y el hecho de que la artista se negara siempre a definir esta performance como un rito de otra cultura sugiere que esa violencia de sacrificio se sitúa en el mundo profano en que vivimos. (Moure, 1997)

Otra referencia a la sangre agónica destaca en la fotografía de Riko Kawauchi⁴⁰⁰. Si Mendieta grabó el movimiento estertórico y el derramamiento de sangre, Kawauchi trabajando los tiempos de nacimiento y defunción congeló el

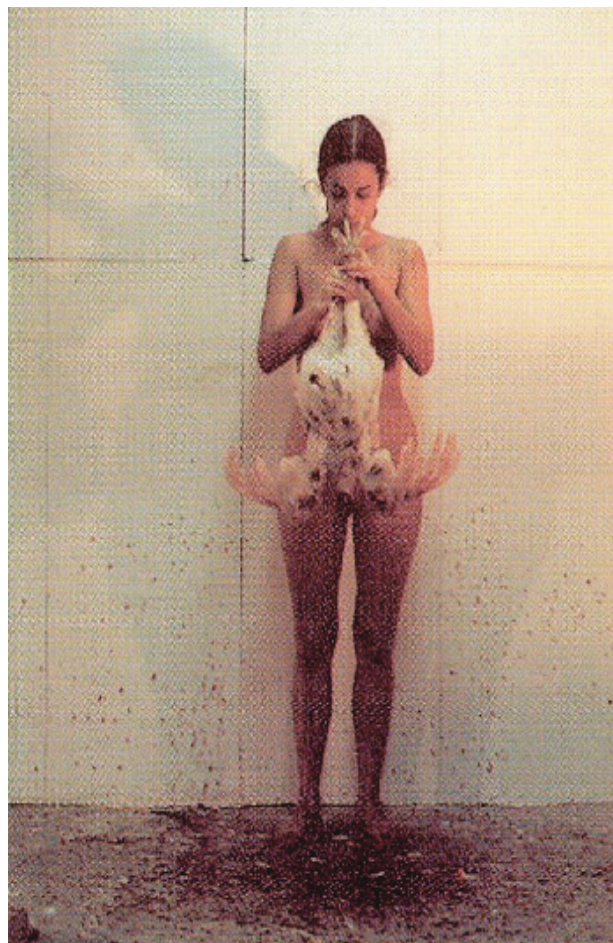


Fig. 423. Mendieta, Ana (1972). *Death of a Chicken*. University of Iowa. Bird Transformation.



Fig. 424. Kawauchi, Riko (2003). *Untitled*. Perteneciente a la serie *Aila*. Fragmento de imagen.

399. (Fragmento en vídeo).

400. (Japón, 1972).

instante vital, la última gota de sangre que aún surgía del cuerpo desplumado, en *Untitled*, fig. 424, perteneciente a su serie *Aila* (2003).

En otra reflexión sobre la muerte, sobre los exterminios masivos (genocidios y campos de concentración nazi), la sangre vuelve a ser la protagonista en *And for today... nothing*⁴⁰¹ (1972) de Stuart Brisley⁴⁰². Durante las dos semanas de performance (cada día, durante dos horas), el artista permaneció sumergido en una bañera llena con sangre, vísceras y despojos de animales muertos. Dejando constancia en un documento audiovisual *Arbeit Macht Frei*⁴⁰³. Con posterioridad, cogería el testigo ético su discípula, la también artista Mona Hatoum.

La sangre, con la doble finalidad de proyecto regenerante y acto ritual- sacramental, se refleja en la obra de artistas como David Nebreda⁴⁰⁴. Este artista que fue diagnosticado de esquizofrenia a la edad de 19 años, ha desarrollado su arte desde las autolesiones y con sus propios fluidos corporales (desde la sangre hasta los excrementos).

Otros artistas trabajan desde la autorreferencia corporal con la sangre (como cubrimiento o baño ritual), como vimos en el artista Andrés Ca-



Fig. 425. Brisley, Stuart (1972). *And for today... nothing*. Gallery House, Londres. Imagen fragmentada.



Fig. 426. Nebreda, David ((1983-1989). *Autorretrato*.

401. Y para hoy...nada.

402. (Reino Unido, 1933). <http://www.stuartbrisley.com/>

403. (16mm 20') en 1973.

404. (Madrid, 1952).

rranza⁴⁰⁵, que en una de sus acciones se recubrió con sangre para con posterioridad manipular la toma fotográfica, mostrando la multiplicidad de su imagen así como su reflejo, en una imagen que resultó atávica. El comisario Ernesto Calvo (2000) escribió como: “Carranza propone (con) fundir las delgadas líneas que dividen o que unen las simples contradictorias e impredecibles relaciones entre lo vital y lo artístico...”. Finalmente la propia sangre como ingesta ritual, la que ejecutó en *Narciso # 1* (1974), el artista Petr Stembera⁴⁰⁶, a cuya mezcla añadió sus propios cabellos, uñas y orina. Otro artista sale a colación, enlazándolo con el siguiente apartado, Michel Journiac que dio a comer su propia sangre cocinada al público asistente, fig. 493 y fig. 494.



Fig. 427. Carranza, Andrés (2003). Acción grabada en vídeo.

405. (Costa Rica, 1975).

406. (Checoslovaquia, 1945).

3.8.2. La sangre protagonista

En este punto se estudia la sangre desde una doble vertiente; como elemento subyacente a la acción y como elemento protagonista de la obra, con sus connotaciones simbólicas en unos casos y con una nueva identidad en otros.

Comprendiendo la relación entre el cuerpo y la sangre, algunos artistas deciden trabajar sin interactuar corporalmente con ella, desvinculándola claramente del cuerpo.

La separación del contenedor lo vemos, por ejemplo en los *ready-mades* *Transit#1* y *Transit#2* (1997) de Arturo Duclos⁴⁰⁷. En estas instalaciones presentadas en la Bienal de la Habana (1997), el artista trabajó con un “archivo de símbolos básicos”, situando estos en el ámbito de los fluidos: la leche, la orina, la sangre y la saliva. En circuito continuo, estos fluidos humanos circulaban en sus nuevas formas simbólicas, en un acto de ruptura gestada en tiempos, trayectorias e ideologías asociadas, creemos que el artista buscó un encuentro ritual a través de la simbología y las geometrías, en la fig. 428 vemos un pentáculo (símbolo del hombre) por el que circula la sangre (vida). Anterior a esos circuitos, el externo *The overflow* (1970), fig. 429, de la artista Rebecca Horn, también de sangre y que estudiaremos en el apartado 4.

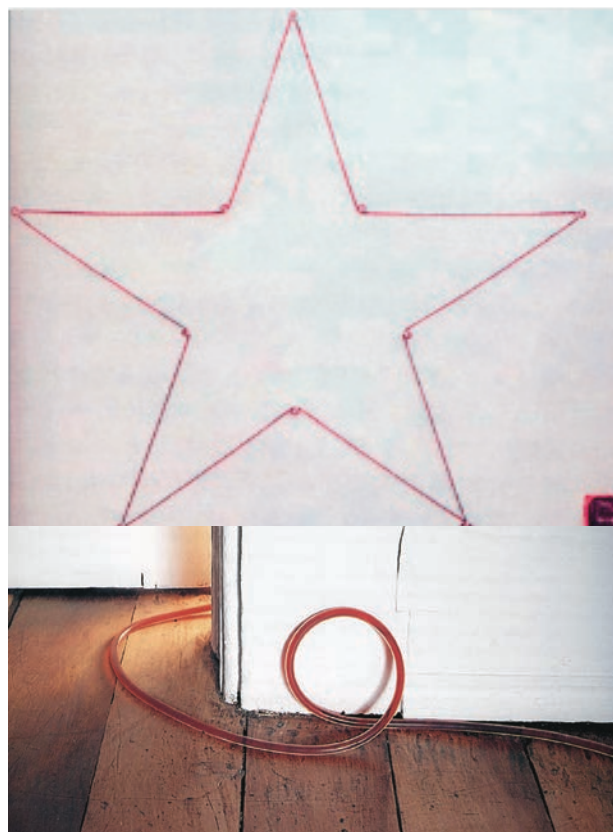


Fig. 428. Duclos, Arturo (1997). *Transit # 1 Passagem nº 1* y *Transit # 2*. Detalle. Blood human, electric pump, catheter and human blood.



Fig. 429. Horn, Rebecca (1970). *The overflow*.

407. (Santiago de Chile, 1959).

La sangre como protagonista de la obra, desvinculada de todo rito y subyacente al hecho, la podemos encontrar (a nuestro entender), en algunos momentos de la biología femenina con sus añadidos tabúes sociales. En el caso de Judy Chicago esta llevó a cabo *Menstruation Bathroom* (1972)⁴⁰⁸, una pieza donde se exhibían los tampones utilizados en el interior de una papelerera del baño, recordándonos en cierta forma las cabañas de menstruación (espacios tabúes para que estuvieran las mujeres menstruantes). En un sentido de denuncia social, la sangre volvió a aparecer en la performance *Sin título* (*Rape Scene*) llevada a cabo en 1973 por Ana Mendieta, en el que representó la escena y las evidencias de una violación, en este simulacro se hizo eco de la violación acaecida en el campus de estudiantes ese mismo año, mostrando al mismo tiempo la indefensión y denunciándola, ya que es más que sabido que estos hechos son, en muchas ocasiones silenciados por las víctimas y sus familiares.

En relación con la muerte de su hermana por SIDA, la artista Kiki Smith llevó a cabo unas obras, trabajando directamente con sangre, en 1983 y en 1986, en la primera con portaobjetos para microscopio y en la segunda, con botes de conservas.

⁴⁰⁸. Baño de la menstruación.



Fig. 430. Chicago, Judy (1972). *Menstruation Bathroom*. Instalación técnica mixta en Womanhouse, Chicago.



Fig. 431. Mendieta, Ana (1973). *Untitled (Rape Scene)*. Registro de intervención en Iowa City.

En otra línea de denuncia, la performance que llevó a cabo en el pabellón de México de la Bienal de Venecia en el año 2009, la artista activista Teresa Margolles en *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*. Ejecutada en las calles de Venencia, consistió en bordar con hilo de oro las telas sudario (base de las piezas) todavía ensangrentadas que habían cubierto cuerpos asesinados en la frontera norte de México, figuras 433 y 434. En sus trabajos de denuncia, muestra el hecho de que los cadáveres (que pertenecen a lo íntimo) han pasado a estar públicamente en las calles. “..., los bordados recogen las sentencias –narcomensajes–, dejadas por el crimen organizado a sus víctimas”⁴⁰⁹.

La sangre vuelve a ser la protagonista en el caso del artista Ron Athey⁴¹⁰, en una de sus performances se evidenció el tabú imperante sobre la sangre contaminada. Este artista seropositivo que trabaja normalmente con sangre, tratando temas como la vida y la muerte, así como la crisis y la fortaleza, se hizo conocido en 1994 por su exhibición *Four Scenes In A Harsh Life* (1994)⁴¹¹, al colocar en un tendedero sobre los asistentes servilletas con sangre, lo que produjo un ataque de pánico generalizado, ya que

409. Rótulo del programa Metrópolis dedicado a la artista.

410. (Estados Unidos, 1961). Estudiaremos a este artista en el apartado de análisis.

411. En cuatro escenas de una vida dura. En el Walker Art Center de Minneapolis.

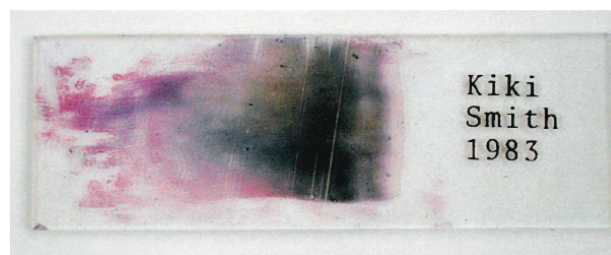


Fig. 432. (1983). *Kiki Smith 1983*. Porta objetos de cristal para microscopio con sangre de la artista. 2.5 x 7.6 x 0.3 cm.



Fig. 433. Margolles, Teresa (2009). Fragmento de fotograma extraído del programa *Metrópolis* n° 1148 dedicado a la artista.



Fig. 434. Margolles, Teresa (2010). *Para que aprendan a respetar*.

se creyó que esa sangre estaba infectada. Otro *performer*, Franko B⁴¹² ejecuta su trabajo desde la transgresión a su propio cuerpo, pero a diferencia de R. Athey, dice utilizar la sangre como una afirmación de vida, en sus cursos explica el sistema, procesos y desarrollos del arte en acción. En la fig. 435, B con Athey como ponente invitado en uno de los cursos realizados por él, sus reflexiones sobre este taller y un ejemplo de intervención están recogidas en su página de Internet. Como denuncia y usando sangre infectada con SIDA como protagonista, el artista Benjamín Novoa Longueira⁴¹³ realizó una *VIH painting* (2005), con la del narcotraficante Patriocio Egaña, que tituló *Cuadro bifractado*, creando una gran polémica en distintos sectores de la sociedad⁴¹⁴. Posteriormente repitió esta acción en España (2008).

Para concluir en los usos de la sangre, esta la volvemos a encontrar como elemento gráfico protagonista en el cuerpo de obra de Jordan Eagles, al que estudiaremos en el apartado 4, conjuntamente con Marc Quinn⁴¹⁵, el cual utiliza la sangre con un protagonismo revinculado al cuerpo artificial, corporeizándolo en una nueva reconstrucción física más vital, en su obra *Self*.

412. (Italia, 1960).

413. (Santiago de Chile, 1964).

414. <http://yaerahoraenlaradio.blogspot.com.es/2008/07/un-artista-chileno-pint-una-obra-con.html>

415. (Inglaterra, 1964).



Fig. 435. B, Franko (2011). B departiendo junto a Ron Athey en el transcurso de un taller.



Fig. 436. Novoa Longueira, Benjamín (2005). *Cuadro bifractado*.

3.8.3. Sin anterioridad: la innovación en la representación

De cual obra podríamos decir que es absolutamente original, y que no sea el olvido el que nos hace referenciarla de tal manera. Son los medios tecnológicos así como los avances científicos los que nos permiten nuevas materializaciones o formas, nos preguntamos entonces si las necesidades, ideas o pensamientos que sustentan estas nuevas materializaciones son originales, pues el arte parece crear un constructo espacial de vivencias entre el pasado y el presente, atravesándolo.

La sangre que fluye por fuera del cuerpo (en un circuito imposible) en el caso de la obra de Rebeca Horns, la sangre corporeizada en una nueva realidad en la obra de Marc Quinn, si profundizamos en estas obras atisbamos una conexión, nada está inconexo podríamos decir en ese sentido, ya que a nuestro entender funcionamos como una verdadera red o panal no consciente, con tantas realidades como posibilidades de giro tenga la red pensante, entendiendo el giro como el cambio de rumbo de una bandada de aves.

En la deconstrucción del cuerpo descubrimos la sangre funcionando como circuito, como protagonista absoluta, como todo y parte, no hay constancia de que se hubiera dado así con anterioridad en el arte.

Distintas implicaciones pusieron en la palestra el arte de sangre. Por un lado apreciamos una vuelta a los rituales en los sacrificios animales de artistas “land” y *performáticos*, en respuesta o seguimiento (según el caso), a los rituales *sacrificiales*. Por otro lado, el menosprecio social e íntimo generado desde las acciones radicales, como es el caso del accionismo vienes o el arte de los fluidos. Si podríamos decir que tanto el accionismo como el arte de género son artes sin “anterioridad”, aún más que son artes construidas por la necesidad social (subconsciente o en planos complejos sumados), desde el arte *femeninmasculin* hasta el arte basado en la cultura *queer*⁴¹⁶, pasando por las pseudoreligiones animistas. Tanto el arte *femeninmasculin* como la cultura *queer*, en pensamientos de Beatriz Preciado⁴¹⁷ se englobarían dentro del campo del transgénero *pansexual*⁴¹⁸. En la base de esta cultura, la sexualidad como orientación e identidad es el resultado de un constructo social. Escribió Butler (2002): “Pese a la deconstrucción política y discursiva que involucra lo queer no se puede tener un optimismo absoluto sobre la reterritorialización del término dado que ni el poder ni

416. Extraño/raro.

417. (España, 1970).

418. Pan (en griego, Πάν, ‘todo’).

el discurso se renuevan por completo”.

Por otro lado y aunque en algunas culturas se habían hecho rituales de celebración y aceptación a la sangre menstrual, en las décadas de los 60 hasta los 90 del siglo xx, un movimiento feminista pro manifestación menstrual surge con voz en la teoría *Metaformic*, “generada” por Judy Grahn⁴¹⁹. La teoría *Metaformic*, se basa en mitos, cuentos populares, prácticas religiosas, razonamientos científicos y estudio de los artefactos, las hormonas y el comportamiento de los primates, tratando la relación entre la menstruación y la cultura, desde prismas muy distintos. En el caso de Luisah Teish (sacerdotisa jefa de la tradición Yoruba), desde las tradiciones africanas enraizadas en Nueva Orleans. Deborah Grenn lo enfoca desde una perspectiva teológica “Conexión con la Deidad a través de una Teología Metaformic feminista”. Las artistas Laura K. Brown y Vanessa Tiegs desde sus pinturas realizadas con su sangre menstrual, artísticamente institucionalizadas en El museo de la menstruación⁴²⁰. Finalmente, Mary Beth Moser enlaza la menstruación y el poder de las vírgenes negras de Italia en *Honoring Darkness* (2005).

Ante este intento de recuperar los ritos de la mujer, leemos como estos:

... son considerados como esenciales para la humanidad, así como los ritos de los hombres en paralelo. Las bases de esta teoría busca una participación real y en conjunto con los hombres, no busca descentralizar, busca la plenitud del control de las mujeres en todos aquellos temas que repercutan en el bienestar social, colocando en una perspectiva ritual la participación masculina social así como la femenina, trabajando conjuntamente desde la sincronicidad. (Metamorfia, s. f)

Ana María Guash escribió sobre las motivaciones e implicaciones en los primeros años del movimiento femenino contemporáneo:

... artistas, críticos e historiadores del arte ... emprendieron la investigación del proceso histórico y las prácticas que han determinado la situación actual de los artistas”, así como la “correspondencia entre el sistema de valores y la división sexual que estructura nuestra sociedad”. Buscaban exponer los prejuicios, entre ellos la idea del genio como algo propio del sexo. (Guash, 2000)

G. Pollock y J. Kristeva, han argumentado sobre estas tensiones históricas:

..., las mujeres sucumben a diversos sistemas temporales. ... La práctica artística es entendida

419. (Chicago, 1940). Teoría recogida por ella en *Sangre, pan y rosas: ¿cómo la menstruación creó el mundo?* (1993) y en su artículo *El surgimiento de la conciencia Metaformic*.

420. <http://www.mum.org/>

como productividad con significado cuyos recursos son el sujeto, definido como “subjetividad en-juicio”, una intersección constantemente inestable entre el individuo y las historias sociales, entre los signos individualmente modulados y los socialmente divulgados. (Guash, cita de Kristeva (1973), 2000)

Para concluir, el arte vuelve a converger o hibridar con la ciencia y la tecnología, dando muestras de un arte innovador no sólo en lo que concierne a las modificaciones corporales y las *ciborgizaciones*, sino en relación a los otros, siendo estos otros no necesariamente humanos. Desde esta premisa surge el proyecto *May The Horse Live in Me* (2012), del colectivo Art Orienté Objet, cuyo arte experimental intenta explorar las fronteras de conexión con otras especies a través de la sangre⁴²¹.

421. Le han otorgado con este proyecto el tercer premio en el Concurso Internacional Arte y Vida Artificial de la Fundación Telefónica VIDA 14.0.

3.9

Medios de comunicación y sangre

“Se non è vero, è ben trovato”⁴²²

“... Tenemos sangre por todo el cuerpo
y como no nos gusta verla
derramamos la de los otros
Un día ya no habrá mas sangre
seremos libres”⁴²³.

422. Frase que significa (en un registro popular) “si no es verdad está bien construido”.

423. Vian, Boris. Poema *La vida en rojo*.

El origen de la escritura está unido al de las representaciones gráficas. Antes de ser propiamente letras, los caracteres tuvieron aspecto de pájaro, de ojo, de hombre o de sol. De hecho, las primeras manifestaciones gráficas del hombre se consideran el precedente necesario para la posterior aparición del alfabeto, es lo que conocemos por protoescritura: pinturas en la pared, signos en el barro, rayas en la roca, muescas sobre hueso o madera..., imágenes, signos o acciones que transmiten mensajes. Ya en esas representaciones se le añadía, con el color rojo o inclusive la sangre, un énfasis o carácter mágico en los llamados pictogramas-antropomorfos.

De esos primeros pictogramas, pasando por el muestrario de cuerpos transgredidos en las distintas iconografías, hasta las actuales exhibiciones de cuerpos hollados, fragmentados e inventados.

Muchas de las prácticas cruentas que han colmado la historia de la humanidad ... se presentan ahora como performances. ... En estas prácticas..., la carne y la sangre, adquieren una importancia singular, pues de hecho, aunque repugnan, esta repugnancia sólo es secundaria: ahora, más que nunca, la imagen provoca emoción, tanto más cuanto es viva, desgarradora y agresiva a los ojos del espectador. No hay más que ver los telediarios para darse cuenta de la intromisión social de este tipo de iconografía truculenta. (Amorós, 2005, p. 107)

Entendemos que es en el terreno de la comunicación; ya sea documentación, información o manipulación (publicidad, etc), donde la sangre cobra un protagonismo mayor, creando una fisura en nuestras psiques; entre el horror y la acomodación visual, lo que parece concretarse en nuestros gustos, cada vez más vehiculizados hacia el cine *gore*, los cultos vampíricos y los cultos a la sangre: sectas oscurantistas e ingesta de sangre humana.

3.9.1. Sangre y comunicación social: informar, documentar, generar

Informar, documentar y generar, son tres formas distintas de hacernos saber algo o hacernos partícipe de algo. En las posibles significaciones de estos tres conceptos de común tienen el de formar. Informar como dar forma sustancial a algo. Documentar como instruir o informar a alguien acerca de las noticias y pruebas que atañen a un asunto. Generar como el de causar algo. Por lo que insistimos en la acepción formar o instruir causando que comprenden estos conceptos.

En la actualidad, después de más de 25 años del desarrollo de Internet⁴²⁴; se prevé que para el 2016⁴²⁵ seremos 3400 millones los internautas activos. En estos actos de generar, informar y documentar por parte de los internautas se pueden producir informaciones distorsionadas, falsas, y también sacar a la luz informaciones verdaderas no publicadas o sintetizadas en la publicación. A las posibles informaciones sesgadas en Internet se las denomina “virus”. Un caso de “virus” extendido en este medio es (curiosamente), el de la autoría de las 10 estrategias de la manipulación de Sylvain Timsit, que popularmente fueron y son⁴²⁶ atribuidas al lingüista y politólogo Noam Chomsky, podemos leerlas en la fig. 437.

En el mundo de la comunicación social, la imagen mantiene su vigencia y protagonismo tanto a la hora de informar como a la hora de documentar, por lo que obviamente está legislada su aparición en los distintos registros, desde la Ley de la Propiedad Intelectual (LPI) reformada (en vigor desde enero de 2015). Por otra parte, la imagen personal puede protegerse por tres vías:

- 1) la vía civil, por vulneración de la Ley Orgánica 1/1982, de Protección Civil del Derecho al Honor, a la Intimidad Personal y a la Propia Imagen;
- 2) la vía administrativa, por infracción de la Ley Orgánica de Protección de Datos de Carácter Personal;
- 3) la vía penal, por la existencia de un delito de descubrimiento y revelación de secretos, tipificado en el Código Penal... (Roselló, 2013).

También los acosos cibernéticos están siendo tipificados y legislados siendo los más usuales de naturaleza sexual, dentro de estos: el *sexting* (envíos eróticos o pornográficos a través de móviles), el *grooming* (adultos pederastia), y el *happy-slapping* (agresión con la finalidad de grabarlo).

424. Recordemos que el World Wide Web es un desarrollo de 1990 (contabilizamos desde esa fecha).

425. Según el informe anual Cisco Visual Networking Index (VNI) 2011-2016.

426. Educación mediática y competencia digital, consultado marzo 2015 en <http://www.educacionmediatica.es/?p=1495>

Observamos, como en nuestro día a día algunos medios de comunicación están supuestamente polarizados a intereses partidistas, como ciertas noticias llegan o no al conocimiento general, como informar se diferencia de documentar y de generar, y como en ocasiones estos tres actos se fusionan en mayor o menor grado a la hora de sacar a la luz públicamente ciertas noticias. El supuesto oscurantismo de algunos hechos (a nivel de comunicación) se puede deber a la legislación, a necesidades gubernamentales, políticas, e incluso a la simple desvalorización del hecho en sí, o la imposibilidad de poder sacar a la luz ciertas imágenes por la cruda realidad que emanan.

A la hora de abordar el tema de las imágenes de impacto en los discursos sociales, en las recopilaciones, en las noticias de los medios de comunicación, evocamos un caso ejemplar de la dicotomía que se puede dar entre: informar-documentar-generar, y a su vez entre la acción de documentar (foto-reportaje) y el juicio público. Este es el caso del fotógrafo Kevin Carter⁴²⁷, que ganó el premio *Pulitzer* en 1994⁴²⁸ con una fotografía sacada a un niño en un campamento de alimentos de las Naciones Unidas, fig. 438. La crítica social fue tremenda: “La opinión pú-

427. (Sudáfrica, 1960-1994).

428. El 26 de marzo de 1993, The New York Times publicó la fotografía de Carter.



Fig. 437. Timsit, Sylvain. Las 10 estrategias de manipulación.

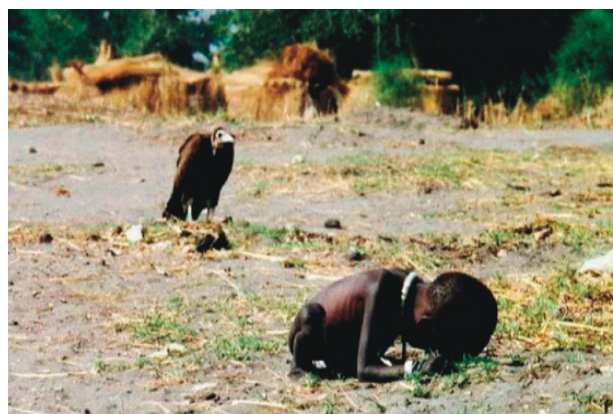


Fig. 438. Carter, Kevin (1993). Fotografía Premio Pulitzer 1994.



Fig. 439. Adams, Guy (1993). *Kevin Carter cubriendo un enfrentamiento en Alexandra* (Gauteng, Sudáfrica). Fecha supuesta.

blica entendió la foto como una alegoría de lo que sucedía en Sudán: Kong era el problema del hambre y la pobreza, el buitre era el capitalismo y Carter era la indiferencia del resto de la sociedad” (Fundación W.).

En 1994, después de todo este asunto, Carter que padecía de antecedentes depresivos, por problemas económicos, de drogadicción y como detonante final: por el asesinato —en un tiroteo— de un amigo suyo (Ken Oosterbroek), se suicidó. Después de su muerte, declaraciones contrastadas y obras basadas en su historia se fueron sucediendo⁴²⁹. El reportero gráfico sudafricano João Silva, fig. 440, que se encontraba a su lado en el momento de la captura, contó como:

El niño (Kong Nyong) había sido dejado solo momentáneamente mientras sus padres iban a traer un poco de maíz. Carter dedicó más o menos 10 organizando la toma y luego asustó al buitre para que se fuera. Además el había sido aconsejado, por parte de los miembros del equipo de ayuda de las Naciones Unidas, de no tocar ninguna de las víctimas. Él se merecía el Pulitzer, no toda esta crítica. (Silva, s. f.)

Esta versión fue dada al periodista escritor Akio Fujiwara, que escribió el libro *Ehagaki ni*



Fig. 440. (2011). Los fotógrafos João Silva (un año después de pisar una mina en Afganistán) y Emilio Moneratti (cuyo vehículo fue alcanzado por una bomba en Afganistán, en 2009).



Fig. 441. Jiménez, Javier E. (2010). Cartel de la obra de teatro *La culpa (Kevin Carter 1960-1994)*.

429. En 1996, el grupo Manic Street Preachers le dedicó una canción.

*sareta shōnen*⁴³⁰ (2005). *El club del Bang Bang* (2002), fue el libro que escribieron conjuntamente Greg Marinovich y João Silva. Un documental sobre Carter, *The Death of Kevin Carter: Casualty of the Bang Bang Club*, fue dirigido por Dan Kraus en 2004.

En el año 2010 distintos espectáculos se produjeron con esta historia.

La historia que rodea a la célebre foto de Carter –portada de “The New York Times» en 1993–, en la que puede verse a una niña sudanesa moribunda, acechada por un buitre, es la idea sobre la que gira la obra de teatro que se estrena hoy ..., titulada *La Culpa (Kevin Carter 1960-1994)*”. (ABC, 2010)

De ese mismo año es el film *The Bang-Bang Club* dirigida por Steven Silver. Este grupo, al que perteneció Carter, cubrió fotográficamente durante los años (1990-1994), la lucha contra el apartheid en Sudáfrica.

En 2011 se consiguieron testificaciones de que el niño murió años después de unas fiebres. Alberto Rojas fotografió al padre, que declaró sobre la posterior muerte de su hijo, fig. 443. Con el seguimiento de esta historia y de esta imagen icónica concluimos esta introducción.



Fig. 442. Silver, Steven (2010). Film *The Bang Bang Club*.

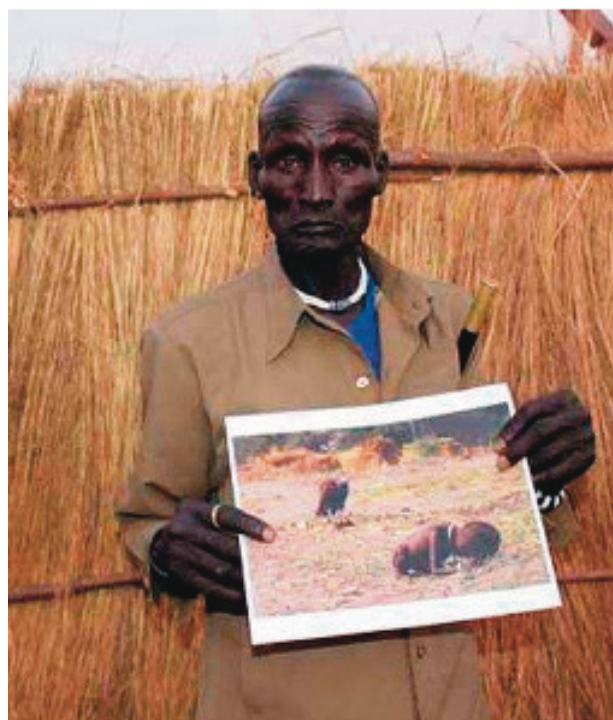


Fig. 443. Rojas, Alberto (2011). *El padre del niño Kong con la fotografía de su hijo*.

430. El niño que se convirtió en postal.

3.9.2. Informando, documentando, generando

Desde la semiótica de conceptos relacionados con la comunicación, pasamos a los posibles usos de la sangre como condicionamiento visual. Dos tipos básicos de manipulación “accidental” creemos se puede dar en relación a la imagen. Por un lado, la manipulación del acto fotográfico/audiovisual, entendiendo el acto como la relación existente entre el que captura (tándem fotógrafo-cámara) y lo capturado (forma de, modo de...), un ejemplo básico sería la desaparición del fondo en una captura por el uso de teleobjetivo y diafragma abierto. Por otro lado, la manipulación del hecho fotográfico/audiovisual, entendiendo el hecho como el discurso posible que se puede establecer entre el emisor –mensaje– receptor.

La manipulación, centrándonos exclusivamente en el visionado y tratado de imágenes sangrantes, ha sido un “comodín” de uso en la comunicación social. A nuestro entender, el discurso de la sangre en los medios de comunicación mantiene una vigencia deformada, casi anestesiante en algunos casos, censurada o propagandística en otras tantas ocasiones. En este punto, vamos a distinguir entre las distintas propagandas que se pueden dar y que son: “pro-



Fig. 444. Walski, Brian (2003). Fotografía del diario *Angelen Times* manipuló esta fotografía.

paganda negra”⁴³¹, “propaganda gris”⁴³² y “propaganda blanca”⁴³³, básicamente. En la llamada “propaganda negra”, se procura desinformar de la crudeza del momento por distintos motivos, pudiendo hacer desaparecer (supuestamente) algún rastro o señal, por ejemplo: en procesos de edición a la hora de publicar las imágenes. Varios casos queremos mostrar de manipulación visual de las información, ejemplos creemos que bastantes conocidos, fig. 444, o sorprendente en su explicación, fig. 445, en el caso de la siguiente noticia:

Los responsables del periódico La Prensa, de Honduras, estimaron apropiado borrar digitalmente la sangre de un joven, que posteriormente fallecería. El difunto había sido agredido brutalmente por la policía hondureña. El diario se disculpó alegando que “por un error en su proceso, la gráfica publicada en nuestra edición del lunes 6 de julio del joven que murió en la manifestación del domingo, Isis Obed Murillo, salió distorsionada. (Parra, 2010)

Por otro lado, la denuncia que surge ante unos hechos puede dar pie a actuaciones artísticas caricaturescas de crítica y rechazo, en función de “termómetro social”, o como intento de



Fig. 445. (2009). Isis Obed Murillo. Fotografía manipulada.



Fig. 446. (2015). Portada del semanario *Charlie Hebdo*. Portada editada después de los asesinatos en la sucursal de París.

431. Información y/o material de la parte contraria en el conflicto.

432. Cuyas fuentes no suelen ser identificadas.

433. En la que se declara la fuente originaria real y en la que se suele dar información más precisa, aunque sesgada, distorsionada y omisiva.

rupturas de algún tabú imperante. Esa pareció ser la intención de la serie de doce dibujos de Mahoma que en 2005 publicó el periódico *Jyllands-Posten*. Como repulsa satírica, lo que iba ocurriendo con el semanario *Charlie Hebdo* conocido internacionalmente al republicar las caricaturas de Mahoma en 2006. Su redacción en París fue atentada en 2015 por fundamentalistas religiosos (Al-Qaeda), de resultado 12 personas⁴³⁴ fueron asesinadas y 4 gravemente heridas. La siguiente portada que publicaron después del atentado, la podemos ver en la fig. 446.

Otro acto simbiótico con el arte se dio a partir de una noticia que salió a la luz pública en 2005, (por medio de una denuncia interna y anónima en principio, además de unas fotografías). La denuncia versaba sobre los abusos y torturas de prisioneros que, durante la ocupación de Iraq (2003), se habían dado en la prisión de Abu Ghraib en Bagdad, como resultado fueron condenados once militares del ejército de los Estados Unidos⁴³⁵. Estas torturas fueron motivo de actuación por parte de algunos artistas. Una de esas fotografías mostraba a la soldado Lynndie Rana England⁴³⁶ torturando, fig. 448, imagen que fue “adoptada” por el fotógrafo y ensayista

434. <http://noticias.univision.com/articulo/2217944/2015-01-17/mundo/noticias/miles-de-musulmanes-se-manifiestan-contra-publicacion-de-charlie-hebdo>

435. Policía Militar, compañía 372.

436. (Estados Unidos, 1982).

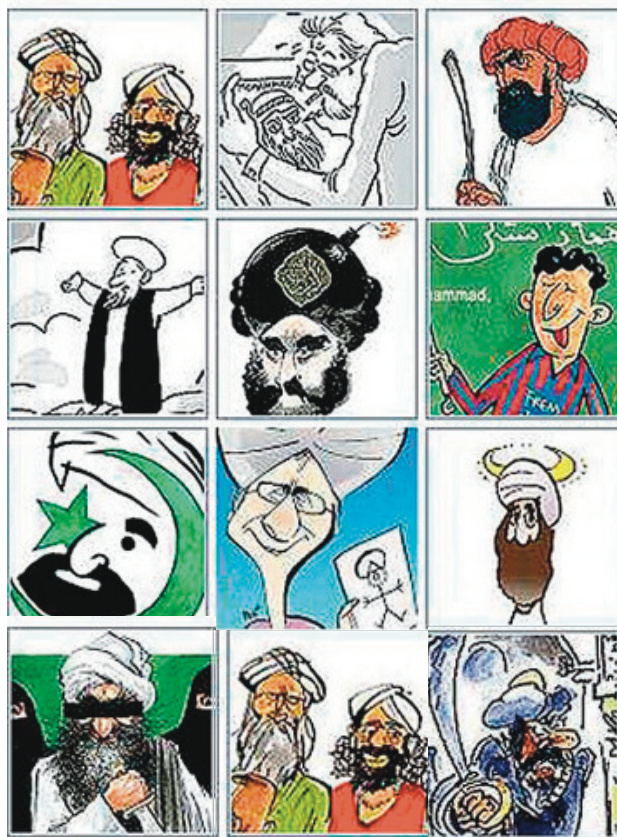


Fig. 447. (2005). Las doce caricaturas publicadas por el diario danés *Jyllands-Posten*.



Fig. 448. (2005). Lynndie Rana England torturando. Fragmento de imagen.

Joan Fontcuberta⁴³⁷ en su exposición *Resiliencia* (2010) en su serie de googlegramas referidos a la guerra de Irak, que tituló *Googlegrama 05: Abu Ghraib* (2010), fig. 449. Fontcuberta utilizó un programa *freeware* de fotomosaico, creando en forma de palimpsesto la pieza, usando palabras de referencia para localizar imágenes de uso en Internet con las que materializar su obra: Abu Ghraib, Iraq, mancha, persona, prisionero, tortura, etc.

La actuación del pintor Fernando Botero⁴³⁸ ante estas torturas, fue la creación de 80 pinturas, 15 sobre Abu Ghraib, cuya motivación explicó:

Como todo el mundo, vi en los diarios las fotografías de Abu Ghraib y reaccioné con indignación ante las injusticias y la evidencia de una barbarie que no puede tener cabida, en esta época, en el país más rico y poderoso del mundo, un país que se nos presenta como modelo de civilización. (Escarpit, cita de Botero, 2005)

En el caso del corresponsal de guerra Robert Fisk⁴³⁹, este reflexionó sobre la interacción que surgió entre una fotografía de guerra, (realizada en un hospital del Líbano en el año 2006), con una gran mancha de sangre en el suelo, y



Fig. 449. Fontcuberta, Joan (2010). *Googlegrama 05: Abu Ghraib 2005*. Fotografía de Nuria Gras.



Fig. 450. Botero (2006). Botero posando con una de las pinturas que dedicó a las torturas de Abu Ghraib.

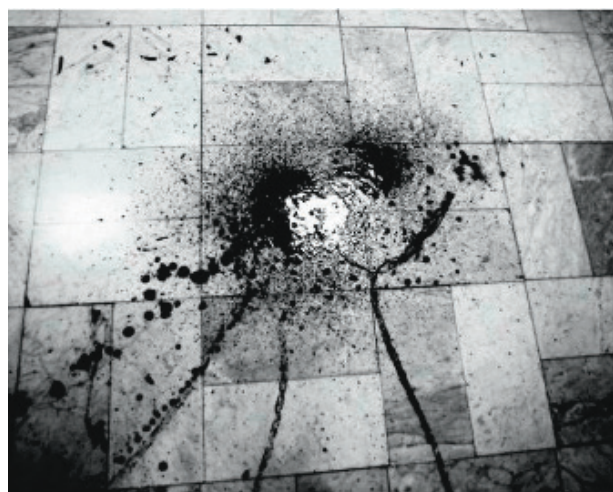


Fig. 451. Pellegrin, Paolo (2006). *El amor y la pérdida*. Magnum.

437. (España, 1955).

438. (Colombia, 1932).

439. (Inglaterra, 1946).

una pintura inspirada por esta mancha de John Hoyland⁴⁴⁰, perteneciente a su serie *Greetings of love* (2007).

La sangre no es esencialmente terrible; es parte de la vida. Uno se habitúa a su olor durante la guerra. Pero se vuelve obscena en esa circunstancia. Entiendo la obra de Hoyland, pero sigo teniendo mis reservas acerca del arte y la guerra. Desearía que pintores como John Hoyland pudieran ver con sus ojos lo que los corresponsales de guerra vemos. ¿Puede un pintor, que nunca vivió la guerra, entender la naturaleza de la bestia vil?. (Reinoso, cita de Fisk en *The Independent*, 2008)

La fotografía que acompañó sus reflexiones es del reportero gráfico Paolo Pellegrin⁴⁴¹, y es parte integrante del libro *Double blind*⁴⁴², fig. 451.

En otro campo, el publicitario, localizamos conceptos asociados a la “generación-afectación”, en los que subyace el intento de condicionar (concienciar, dicen algunos entendidos de la comunicación y la publicidad), a los videntes. Aparecen ejemplos claros en imágenes tipo –ruptura-catarsis–, que podemos contemplar en algunas campañas publicitarias de ONGS, por

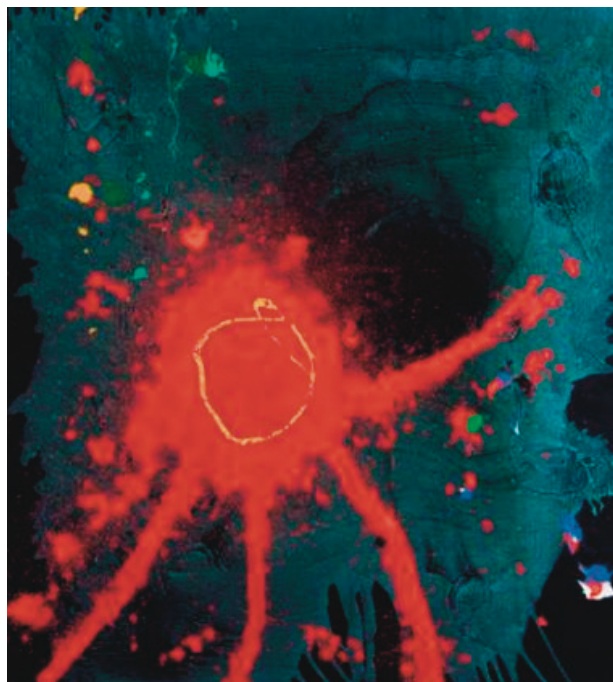


Fig. 452. Hoyland, John (2007). *El amor y la pérdida: «Libano»*. Fragmento de obra.



Fig. 453. (2007-2008). Cartel perteneciente a la campaña *Sin Piel Argentina* de AnimaNaturalis. Fragmento de imagen.

440. (Inglaterra, 1934-2011).

441. (Italia, 1964).

442. Doble ciego. <http://revistaliterariaazularte.blogspot.com.es/2008/06/susana-reinoso-la-sangre-que-tie-el.html>

ejemplo en las de Anima Naturalis⁴⁴³, que en sus campañas *Matanzas de foca en Canadá* y *Sin piel*, exponen animales muertos despellejados, fig. 453, o de asimilación e igualación (hombre-animal) fig. 454. Finalmente, se pretende sensibilizar por medio de arquetipos de éxito y/o arquetipos de bellezas, como sucedió (manteniendo el ejemplo de Anima Naturalis) con la actriz Marcela Kloosterboer, que puso cara al cartel de la campaña *Sin piel*.

Con un cariz humorístico, otras campañas recontextualizan y condicionan a través de estereotipos o acorde al “click-humor” del sector a condicionar. Con muestras de sangre falsa (por las similitudes que se pueden dar entre la sangre y el ketchup en la llamada *sangre ketchup*), hallamos campañas pro donación, por ejemplo en la transfusión a un tomate, fig. 455.

Las campañas más “sangrientas” suelen ser las de tráfico, aunque también son conocidas las campañas de donación de sangre por el uso del color rojo que, evidentemente es el color símbolo del logotipo en el caso de la Cruz Roja y la Media Luna Roja. Los símbolos e íconos de la sangre, como el corazón y el circuito dibujado, fueron el *leit-motiv* de la campaña que se llevó a cabo durante los juegos olímpicos de Londres (2013), con la finalidad de concienciar sobre la



Fig. 454. (2011). Protesta de AnimaNaturalis.



Fig. 455. (2010). Fotografía perfil facebook Dona sangre y regala VIDA.



Fig. 456. (2013). Publicidad de la agencia La Red Consultoría y NHS Blood & Transplant, para NHS Blood & Transplant.

443. <http://www.animanaturalis.org/en-accion>.

donación de sangre. La acción, que fue llevada a cabo por *NHS Blood & Transplant*, expuso el circuito sanguíneo pintado en personas que estuvieron transitando por lugares públicos, sobre los corazones dibujados se inscribieron los distintos grupos sanguíneos y el RH, fig. 456.

Sobre las campañas de impacto relacionadas con el tráfico, exponemos dos ejemplos “sangrientos”. El primero fue creado por la agencia de publicidad Colenso BBDO que en el año 2009 ingenió una campaña preventiva de tráfico, colocando la imagen de un niño en vallas publicitarias, con la peculiaridad de que al llover el agua que caía se teñía de rojo como si la imagen del niño llorara sangre⁴⁴⁴, fig. 457. En esa misma línea de impacto con presencia de sangre y con una connotación *gore*, hallamos la que protagonizó por encargo de la Dirección General de Tráfico de la India, la agencia Mudra Group⁴⁴⁵. Presentando una publicidad de doble responsabilidad, cuyo eslogan era *No hables con él/ella mientras está conduciendo*.

Otras campañas se han hecho igualmente famosas por la sangre o sus iconos, tenemos en mente las campañas publicitarias de Benetton, dirigidas por Oliviero Toscani⁴⁴⁶. Siendo estudiadas como ejemplos de anti-publicidad en las



Fig. 457. Colenso BBDO (2009). Campaña de la agencia en Nueva Zelanda.



Fig. 458. Mudra (2010). Campaña de la agencia Mudra, encargada por la Dirección General de Tráfico de la India.



Fig. 459. Toscani, Oliviero (1994). *Soldato bosniaco*.

444. <http://www.creatividadpublicitaria.net/2009/07/la-cartelera-que-llorasangre.html>

445. Página siguiente.

446. (Italia, 1942).

distintas escuelas publicitarias, no en pocas ocasiones han sido controvertidas, criticadas o censuradas sus campañas (de forma total o parcial), dependiendo de la fibra del prejuicio o tabú que tocara la campaña correspondiente, figuras 459 y 460.

En el terreno del arte, los trabajos censurados y los variopintos motivos de censura nos han acompañado, creemos que a lo largo de todos los tiempos. Un ejemplo se nos presentó con la película *La Pasión de Cristo* (2004), del actor/director Mel Gibson⁴⁴⁷, que pese a estrenarse sin censura se cree le costó el “premio de la Academia”, debido a las críticas por parte de organizaciones religiosas que la consideraron antisemita y violenta. El director cortó unos minutos de filme (de las partes más sangrantes de la crucifixión), para que un público determinado, creemos que ciertos espectadores judíos, pudieran visionarla.

Hemos podido ver, como el simbolismo de la sangre, a través del matiz rojo o la propia sangre, es utilizado con asiduidad en las campañas de efecto con la consecuente expectación por parte de algunos receptores, y de acomodación cognitiva por parte de, en general, la mayoría de los receptores. En el caso del arte audiovisual esta acomodación (entre otras variables), ha

447. (Estados Unidos, 1956).

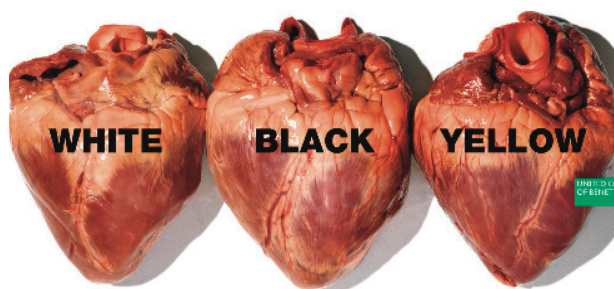


Fig. 460. Toscani, Oliviero (1996). *Cuori*

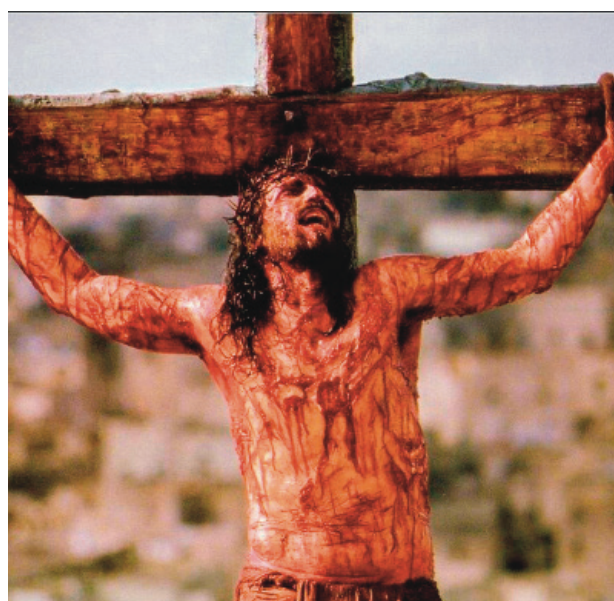


Fig. 461. Gibson, Mel (2004). *La Pasión de Cristo*. Fotograma crucifixión



Fig. 462. Gibson, Mel (2004). Gibson en el rodaje de *La Pasión de Cristo*, dando indicaciones al actor James Caviezel.

generado un perfil de público para el llamado cine *gore* o cine “carne”, traemos a referencia la conocida *Cannibal Holocaust* (1980), este falso documental se hizo famoso por pasar por auténtico (lo que expuso nuestros temores, prejuicios y creencias sobre “los otros”, etnográficamente hablando). En el otro extremo, desde la expectación y el asombro: el rechazo que se da, para finalmente concluir con las censuras existentes que refieren a los roces con tabúes atávicos.



Fig. 463. Deodato, Ruggero (1980). Cartel español de *Cannibal Holocaust*.

3.10

Resumen

A lo largo de este apartado, hemos podido ver como la sangre está presente, ya sea en forma simbólica, icónica o física, en la mayoría de los rituales religiosos y sociales. La iconografía de la sangre cambiante según culturas y épocas, mantiene en algunos iconos que entendemos universales, su vigencia en cuanto a la representación de la sangre, estos son el corazón y la herida, el tercer icono estudiado: el cáliz, pertenece (por nuestros últimos vestigios religiosos) a nuestro acerbo cultural, no universal. En los textos herméticos de distinta naturaleza: religiosos, mágicos, teúrgicos, alquímicos, etc., las ilustraciones se han miniado con la presencia del rojo, siendo la sangre adaptada etimológicamente según la naturaleza de las operaciones o situaciones expuestas en los textos. En el arte pictórico, la representación de mitologías, guerras y éxtasis, ha sido plasmada a través de la simbología del rojo y sus matices.

En el espacio ritual, la sangre ha estado presente desde los más remotos tiempos y en todas las culturas conocidas, se ha diferenciado en este apartado entre los ritos litúrgicos, los sociales, y (en el siglo xx) los artísticos. Planteándonos si es qué para nuestros antepasados los ritos religiosos y artísticos estaban separados o eran una sola cosa. En el siglo xx, el cuerpo, su exhibición, la fragmentación del yo (desde el propio cuerpo y con el dintorno), abre las puertas a que bien entrado el siglo, una serie de artistas dieran el siguiente paso a través de los fluidos corporales, en un intento de exteriorizar y romper sus propias barreras y las sociales, llegando en última instancia a concebir el cuerpo en el entorno como un movimiento cíclico, en el que el entorno o la nada, y el yo o los demás son la misma cosa.

En el arte, la sangre física ha aparecido como residuo o efecto de una acción o una realidad, es así en el caso de los cuerpos sacrificados o en los trabajos con sangre menstrual. Externa y separada del cuerpo, cobrando sentido según el soporte o forma que lo contuviera: ya fuera un mensaje escrito con sangre, ya fuera una forma; como estrella pentateuca en el recorrido interno a dicha forma, la sangre ha estado presente como resultado de una acción con heridas o lesiones programadas, lo que ha sucedido en casos de catarsis individual, de denuncia social, y en otras tantas situaciones ligadas a rituales paganos o híbridos. En estas presencias de la sangre, en ocasiones la enfermedad psíquica ha sido parte del proceso.

La sangre del otro dentro del marco artístico se ha vinculado a veces a la denuncia de asesinatos “anónimos”, así como a la denuncia de tabúes imperantes por causa de enfermedades de transmi-

sión sanguínea, en otras muestras subyace (en mayor o menor grado), la afectación. Los usos de la sangre más innovadores están sustentados por avances científicos y tecnológicos, así se han podido plantear obras cuyo material de relleno ha sido la sangre, o el transfusionado de sangre de animal a humano.

Por último, hemos destacado la participación de la sangre como efecto en campañas de sensibilización tipo ongs, y en campañas publicitarias sensacionalistas con dramatizaciones sangrientas, dando la doble lectura de efecto y acomodación cognitiva.

Cerramos este apartado con la reflexión con la que lo empezamos: “la sangre de todo ser humano (como las huellas dactilares) es única y preciosa, portadora de luz”.

PARTE II

4

Análisis e interpretación

(Referentes concretos y uso de la sangre en el arte de los siglos xx y xxi)

“En un tiempo oscuro, mi ojo comenzó a ver y tropecé con mi sombra en la más profunda oscuridad...” (Roethke, 1961)⁴⁴⁸.

448. (Estados Unidos, 1908-1963). Traducción propia de: “In a dark time, the eye begins to see, I meet my shadow in the deepening shade...”.

4.1

Introducción y criterios de selección de las obras

“Yo, la artista soy los otros; a vosotros me dirijo por que sois la unidad de mi trabajo: el otro... Si yo abro mi cuerpo es para que vosotros podáis recordar vuestra sangre, es por amor hacia vosotros: al otro” (Pane, s. f.).

En este apartado, se recoge el estudio y análisis de obras de algunos de los artistas que han trabajado (en el transcurso de los siglos xx y xxi), con la sangre como elemento participante. Se justifica esta selección de obras por los conceptos que (a nuestro entender), referencian y enlazan a través de la sangre y que vamos a ir desglosando. Estos conceptos fundamentales son: el apropiacionismo, el cuerpo objeto y desfragmentado, la transmutación del cuerpo, la reconstrucción, la recreación del mismo a través de los fluidos corporales, y finalmente su simbiosis con otras materias y seres.

Comenzamos pues este apartado con un acto recurrente en el arte: el apropiacionismo. Una nueva visión sobre las formas de apropiación se fue desarrollando a lo largo del siglo xx, en cuyo principio conceptual y estético se planteaba la autoría, la autenticidad y la originalidad buscándoles un carácter dialéctico, desde el *objet-trouvé* pasando por la *situation-trouvé*, en la fig. 464, podemos ver un acto de *sujet--trouvé* o *situation- trouvé*.

Dentro de este movimiento y desde principios de siglo pasado, se prefiguraba la visualización de los fluidos vitales, en algunos casos con o sin el objeto de depósito o receptor, en otros casos con la propia exhibición del acto corporal que los expelía. Como ejemplo paradigmático



Fig. 464. Ray, Man (1919). Duchamp, Marcel. *Tonsure*. Situation-trouvé. (Sujet-objet).



Fig. 465. Simio, Emilio (s. f.). Duchamp, Marcel (1917). *Fountain*. Esta fotografía pertenece a una réplica de 1964 © Sucesión Marcel Duchamp, 2008. ADAGP/Paris, AUVIS/Sao Paulo.

del hacer con el objeto en sí, con los llamados “depositarios” aparece el trabajo de Duchamp, que en uno de sus primeros *ready-made* rememoró la orina a través de uno de los recibidores socialmente establecidos: el *wáter*; en la fig. 465 vemos este *ready-made* que consistió básicamente en un urinario extraído, girado 90° y reconceptualizándolo que nominó *Fountain* (1917).

Años después de este *objet-trouvé* de M. Duchamp, la artista Sherrie Levine⁴⁴⁹ desde el mismo presupuesto/movimiento investigó sobre la experiencia estética de “la intranquilidad ante la obra”, en su recreación de *La fuente* de Duchamp, bañándola en oro y titulándola *Fountain (Madonna). After Duchamp* (1991). La artista declaró sobre su visión de este movimiento: “... me gusta la repetición porque lleva consigo una secuencia sin fin de substitutos y encuentros malogrados” (Gras, cita de Levine (s. f.), 2011). Este planteamiento conceptual que subyace en las bases del apropiacionismo de Levine así como su efecto sobre el espectador, es recogido por Prada (2001) y citado por Quintero (2006): “... al privar Levine a la obra de arte de todo sostén ideológico ya sea autor o mérito creativo, deja al espectador enfrentado con la desorientación: el espectador realmente no sabe ni qué

449. (Estados Unidos, 1947).



Fig. 466. Levine, Sherrie (1991). *Fountain (Madonna) After Duchamp*.



Fig. 467. Lucas, Sarah (1998). *The Old In Out*.



Fig. 468. Koh, Terence (2006). *Medusa toilet*. Fragmento de instalación.

desear ni qué hacer respecto a la obra”.

Han sido muchas las revisiones que se han realizado sobre *Fountain*, desde los baños recurrentes en la confrontación del uso genérico de Sarah Lucas⁴⁵⁰ en *The Old In Out* (1998), en cuya pieza la artista plantea la vigencia de los usos desde un sentido escatológico; pasando por uno de los revisionismos más funestos y con una visión del carácter cíclico de la vida más minimalista en la *Medusa toilet* (2006) del artista Terence Koh⁴⁵¹, cuya revisión se mueve desde la poética a la muerte (tema habitual en sus obras).

Continuando con los conceptos de referencia, dos de estos conceptos acaban convergiendo: los cuerpos fragmentados y sus fluidos excretorios. Nuevamente encontramos antecedente en Duchamp, en una de sus obras más emblemáticas titulada *Étant donnés* (1946-1966). Lo primero que destaca de esta original instalación es como el observador tiene que mirar a través de una puerta (como si de un *voyeur* se tratara), lo que allí acontece. Desde el exterior seco de la madera vieja de una puerta desvencijada, hasta el espacio húmedo del interior y la visión del cuerpo. En dicha visión los fluidos unifican, generando un continuo de las partes, comprobamos la combinación del cuerpo fragmentando con la naturaleza vegetal, que se simboliza en

450. (Inglaterra, 1962).

451. (China, 1977).



Fig. 469. Duchamp, Marcel (1946-1966). *Étant donnés: Puerta*.



Fig. 470. Duchamp, Marcel (1946-1966). *Étant donnés: 1 ° la chute d'eau, 2 ° le gaz d'éclairage...*

una cascada que fluye al fondo, y que a su vez se relaciona íntimamente con la mujer sedente que fluye en sí misma.

En la exhibición del cuerpo fragmentado e íntimo sin identidad concreta, aparece un referente en la pintura del siglo XIX, en *El origen del mundo* (1866) de Gustave Courbet⁴⁵², obra que se mantuvo en colecciones privadas hasta su adquisición por parte del Musée d'Orsay. Su último propietario conocido fue el psiquiatra Jacques-Marie Émile Lacan⁴⁵³. Esta obra fue motivo de revisión por parte de la artista Orlan⁴⁵⁴ en *El origen de la guerra* (1989), en una labor de estudio de los roles de género tipificados a lo largo de la historia. Estos roles y funciones en cierto sentido son estudiados en la obra *Blood Woork Diary* (1972) de Carolee Schneemann y en la de Abel Azcona *Mi cuerpo mis reglas* (2013), que veremos respectivamente en los apartados 4.2.4 y 4.2.15. La visión de los roles que nos enfrenta directamente con los arquetipos de género, y su relación con la identidad natural, se ha ido mostrando en el arte desde la Antigüedad, lo que veremos en la obra *Untitled* (1976) de Ana Mendieta que exponemos en el apartado 4.2.5. En otro de los roles del cuerpo: el cuerpo social, el cuerpo denuncia, encontramos *Le lait*



Fig. 471. Courbet, Gustave (1866). *El origen del mundo*. Fragmento de imagen. © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.



Fig. 472. Orlan (1989). *El origen de la guerra*. Fragmento de imagen.

452. (Francia, 1819-1877).

453. (Francia, 1901-1981).

454. (Francia, 1947).

Chaud (1972) de Gina Pane, o la *performance* *The Negotiating Table* (1986) de Mona Hatoum, que analizaremos respectivamente en los apartados 4.2.3 y 4.2.6.

Otros cuerpos encontramos como referencia: los objetualizados o cosificados. Estos han sido acometidos artísticamente desde la inherente artificialidad, buscando romper los límites de la organicidad y la objetualización. En este sentido, la artista Cindy Sherman desarrolla las bases iniciadas por Hans Belmer. Este artista en sus obras recreaba sus intereses y estudios sobre el *álter ego*, vemos en la fig. 473, una imagen icónica: en un primer plano la *poupée* o *álter ego* de Unica Zürn⁴⁵⁵, que estando en la parte más luminosa de la fotografía se *entiniebla* desde su esquizofrenia, en un último plano Bellmer en su función. Cindy Sherman a su vez arranca siendo el sujeto-objeto de su obra, objetualizando el cuerpo, trabajando con muñecas rotas, cuerpos envueltos en sustancias amorfas, asumiendo arquetipos a través del apropiacionismo en ciertas ocasiones y desde los estereotipos existentes en la sociedad en otras, intercambiando y exponiendo roles de género. Una muestra nos da en la fotografía *Untitled* (# 205), perteneciente a la serie *Retratos de historia*, fig. 474, en la artificialidad del torso de plástico, en el maquillaje



Fig. 473. Bellmer, H (s. f.). Bellmer y Unica Zürn con el proyecto *Poupée*. Muñeca que aquí representa su *álter ego*.



Fig. 474. Sherman, Cindy (1989). *Untitled* (# 205).

455. (Alemania, 1916-1970).

extremo del retrato apropiado, y posteriormente reinventado de la recreación de *La Fornarina* del pintor Raffaello Sanzio⁴⁵⁶.

En el encuentro-desencuentro con los estereotipos, estructurados y canonizados por la sociedad, algunos artistas han reaccionado exhibiendo su ruptura interior en un continuo acto conclusivo con la realidad social. Son los casos ejemplares de los artistas Orlan y Sterlac, con la modificación y remodelación de sus cuerpos fuera de los cánones establecidos; recordemos que Sterlac se insertó una oreja en un brazo y Orlan modificó su rostro según cánones mitológicos.

“Cuando por fin parecía que habíamos conseguido el dominio de nuestro cuerpo, que nuestro cuerpo nos pertenecía, y que nos habíamos reconciliado con él, las nuevas tecnologías vienen a decirnos que nuestro cuerpo está obsoleto...” (Naharro, 2006).

Es en este sentido de acometimiento sobre el propio cuerpo que Orlan desarrolló (durante años), *Arte Carnal*, dentro de este proyecto se hizo intervenir quirúrgicamente en actos de autocreación extrema en el papel de obra viviente. La artista documentó con “testimonios físicos” sus transformaciones, como vemos en la fig. 476 y en la fig. 477, cuyo rostro nos mira atra-

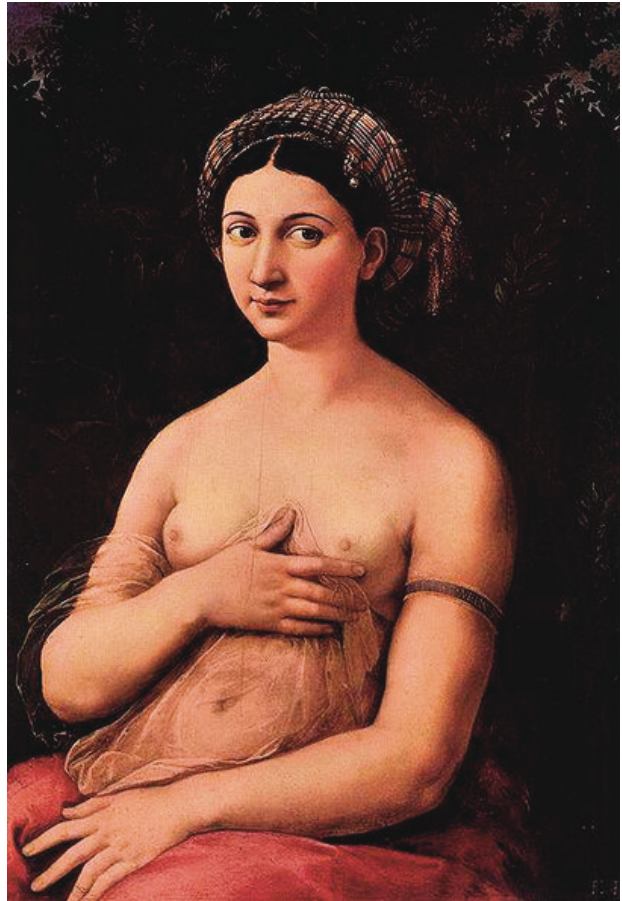


Fig. 475. Sanzio, Raffaello (1518). *La Fornarina*.



Fig. 476. Orlan (década 90). Orlan durante una intervención. Manifiesto *Arte Carnal*. Fragmento de imagen.

456. (Italia, 1483-1520).

vesando una de sus gasas quirúrgicas manchada de sangre. Como afirmó Nieves Febrer sobre los vídeos *performances* de Orlan, estos: “... se inscriben dentro de la línea que separa el cuerpo claramente como un contenedor sin identidad, capaz de sufrir múltiples transformaciones, cambios y mutaciones” (Febrer, 2009).

Avanzando en el uso de los cuerpos y sus cambios, en el paso y desarrollo de las fases de la materia y la putrefacción, en esa vuelta a los elementos simples de la naturaleza, a los estados amorfos, en donde encontramos las indagaciones de algunos artistas que se adentran en este terreno: M. Li. Antúñez⁴⁵⁷, Sally Mann o J. P. Witkin son un claro ejemplo.

En el manifiesto *Arte robótica* (1996), sus autores argumentaron como:

Estos nuevos terrenos artísticos están abiertos a nuevas posibilidades y se relacionan entre ellos de manera productiva. En estos nuevos terrenos heterodoxos nacen criaturas híbridas sin un modelo que las preceda. Combinada con los medios de telecomunicaciones, la robótica da lugar al arte telepresencial, en que el robot es el huésped de un sujeto alejado. (Antúñez y Kac, 1996)

Pensamiento que vemos reflejado en la bioinstalación *Metzina*⁴⁵⁸ (2004). En la que se



Fig. 477. Orlan (1993). *Santo Sudario*.



Fig. 478. Egurbide, Begoña (2004). Antúñez, M. Li. *Metzina*.

457. (España, 1959).

458. Tóxico o veneno.

registró en vídeo la total putrefacción del “cuerpo fabricado” hasta la exhibición del esqueleto metálico; el cual albergaba un poema soldado en la estructura ósea.

Desde los cuerpos humanos y en la entrada al siglo XXI, Sally Mann⁴⁵⁹, en su serie *Cuerpos de granja* (2000/2001), fig. 480, fotografió cadáveres humanos en una granja de experimentación científica⁴⁶⁰, en donde se estudian los distintos estados de descomposición del cuerpo en espacios naturales. La pretensión de Mann fue la de mostrar la belleza incluso en los estados menos esperados.

Con anterioridad a la obra de Mann, otros artistas se habían sumado a esta idea de documentar la belleza en la muerte, por ejemplo Andrés Serrano en su serie *The Morgue* (1992), en la fig. 481 vemos una fotografía de la serie, o la impresionante obra de Joel-Peter Witkin⁴⁶¹, que ha fotografiado la belleza no canónica de los cuerpos no estereotipados en los cánones de belleza aceptados, además de intentar plasmar la dignidad y la belleza de los cuerpos muertos. Partícipe de una cierta filosofía abyectiva, en la fig. 482, vemos una de sus primeras naturalezas muertas *El beso* (1982), en el que lo casi inimaginable e imposible fue materializado por

459. (Estados Unidos, 1951).

460. <http://escapandodelacaverna.com/2014/04/21/granjas-de-cuerpos-el-estudio-forense-in-situ/>

461. (Estados Unidos, 1939).



Fig. 479. Antúnez, M. L. (2004). Bioinstallation. *Skeleton Metzina*. Fragmento de imagen.



Fig. 480. Mann, Sally (2000-2001). Fotografía perteneciente a la serie *Cuerpos de granja*. Fragmento de imagen.

Witkin, en un sentido absolutamente abyecto (entendido según Kristeva y asimilado a la identificación). A tenor de esta fotografía escribió Charles Mann:

..., es la imagen de una cabeza que ha sido partida exactamente por la mitad para que se le practique la autopsia, las dos mitades aparenta ser dos seres distintos en el acto de besarse. No hay máscara alguna. ... Hay muchos otros niveles potenciales de significado, pero el suceso más importante de la imagen es la manera en que los muertos, frente a la razón, parecen respirar y comunicar. (Mann, 2005)

Es, en los cuerpos vivos donde nos adentramos en los estudios de la herida y el dolor. Desde el medievo, distintos libros de medicina o tratados de guerra ilustraban la herida, como podemos ver en el llamado *Hombre de la herida*, fig. 483.

En el arte, la búsqueda de la redención del cuerpo a través del denominado *disturbation art* se materializó mediante la herida. Artistas ejemplares que convergen en estas exteriorizaciones son Ron Athey, Catherine Opie⁴⁶² o Bob Flanagan⁴⁶³, buscando una resolución sacralizadora en el caso de Athey, buscando la catarsis extrema desde las autolesiones en el caso de

462. (Estados Unidos, 1961).

463. (Estados Unidos, 1952-1996).



Fig. 481. Serrano, Andrés (1992). Fotografía perteneciente a la serie *The Morgue*. Fragmento de imagen.



Fig. 482. Witkin, J. P. (1982). *Le Baiser*. Nuevo México. Fragmento de imagen.

Flanagan, o desde el dolor del imaginario doméstico en el de C. Opie.

En el caso del artista Bob Flanagan, su acercamiento al arte fue un acto de enfrentamiento ante la fibrosis quística que padecía, lo que masoquista y sexualmente llegó a expresar en *Autoerotic* (1989). Buscaba a partir del control del dolor la superación del estancamiento psíquico de la enfermedad, y de la moral relacionante con las enfermedades extremas.

Desde un prisma psiquiátrico, Sedeño Valdellós recoge las palabras del doctor Favazza que refieren a los actos de autolesión:

..., el corte causa sangre para estimular las terminaciones nerviosas en la piel. Primero, las lesiones ayudan a verificar que se está vivo, y, después, a poner atención en el borde, en la piel y percibir los límites del cuerpo. La eficacia de este proceso es alarmante: los cortes en la piel casi siempre concluyen episodios de despersonalización. (Sedeño, cita de Favazza (1996), 2013)

Otra visión parece tener la artista Catherine Opine, que ha llegado a exhibir fragmentos de su vida a través de cortes o lesiones. Esta artista, a parte de su trabajo personal ha realizado documentación y registro de otros artistas, entre ellos de Ron Athey o de Jerome Caja⁴⁶⁴, fig. 485.

464. (Estados Unidos, 1958-1995).

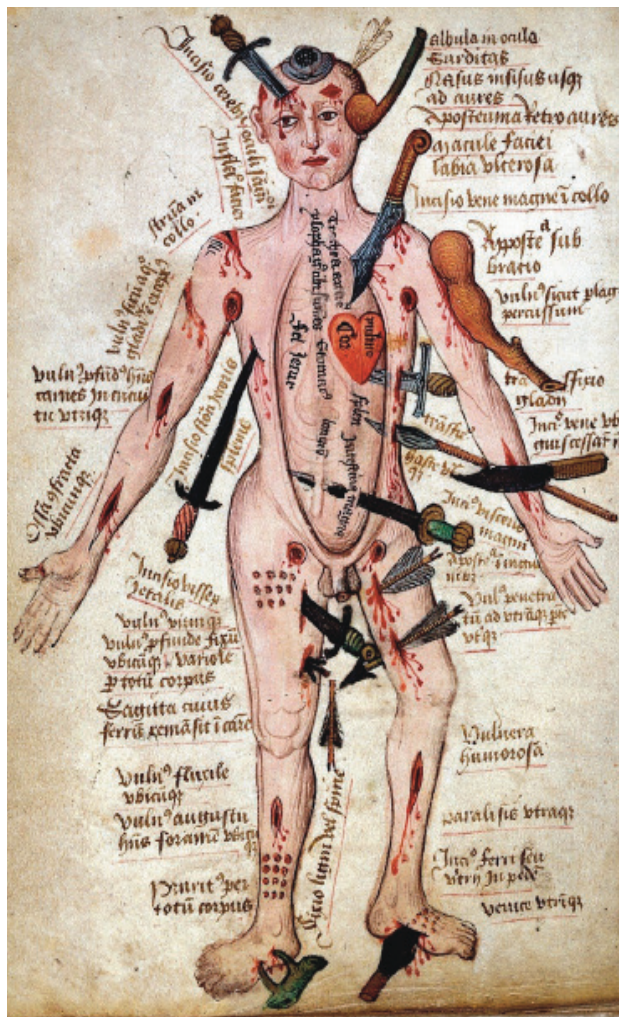


Fig. 483. Anónimo. Ilustración medieval tardía, llamada "El hombre de la herida". Fragmento de imagen.



Fig. 484. Flanagan, Bob (1989). *Autoerotic*.

En sus creaciones personales desarrolla su imaginario familiar y doméstico, lo que se refleja en *Self portrait. Cutting* (1993). En esta fotografía Opie se dejó realizar sobre su espalda, fig. 486, una serie de cortes (*cutting*), acción que contrastaba con el estilo *naif* de los dibujos resultantes, en los que grabó parte de este imaginario doloroso. En *Self portrait. Pervert* (1994), la artista se presenta con la cabeza cubierta, en una clara puesta en escena de su posicionamiento de dominada dentro de su imaginario *queer*, fig. 487.

Hemos contemplado hasta ahora aquellas actuaciones artísticas sangrientas realizadas sobre el cuerpo, cuyas acciones y autolesiones buscan (a través de dispares criterios), consumarse en una catarsis liberadora, ya sea del “pasado” (Opie), de la “insensibilidad” (Flanagan), o desde el ritual de agradecimiento a la “diosa de la cirugía”, en el caso de Lennie Lee, fig. 492, que se tuvo que intervenir del corazón en dos ocasiones.

Nos adentramos ahora en otros criterios formulados a partir de la enajenación mental, en la búsqueda del ser. Dentro de esta situación, analizaremos la obra del artista David Nebreda en el apartado 4.2.10.

En un sentido también corporal de transmutación, pero introduciéndonos en mecanismos y rituales religiosos; ya sea por la negación de los



Fig. 485. Opie, Catherine (1993). *Jerome Caja*.



Fig. 486. Opie, Catherine (1993). *Self portrait. Cutting*. MOCA. The Museum of contemporary Art, (Los Ángeles).

arquetipos reinantes, ya sea por la utilización de los rituales dionisiacos y litúrgicos, estudiaremos *Four Scenes In A Harsh Life* (1993-1997) de Ron Athey y *Acción 31: Maria-Empfängnis-Aktion* (1969) de Herman Nitsch, en los apartados 4.2.8 y 4.2.1 respectivamente.

En el uso del cuerpo, o bien entendido como soporte de superación a través de las acciones catárticas con sangre, o bien como conector con el alma o la psique, localizamos los trabajos de la artista M. Abramovic, que estudiaremos conjuntamente con Jan Fabre en la *performance Virgin/Warrior - Warrior/Virgin* (2004), en el apartado 4.2.12.

En los límites del continente-contenido, observamos los variopintos trabajos del anatomista-forense-patólogo Gunther Von Hagens. En cuyas exhibiciones limpias contemplamos; estructuras carnales y materias constitutivas del cuerpo, muestrarios de circuitos internos, estructuras cristalizadas, cuerpos a los que intenta dotar de individualidad y acciones concretas, como su creación *Untitled*, fig. 488, en la cual el cadáver sujeta su propia piel, en una “extraña entrega” de la envoltura carnal.

Desprendidos pues de las envolturas carnales y sin entidad protagonista, hemos investigado obras con fluidos humanos que han dotado de sentido a las mismas por su propia presencia.



Fig. 487. Opie, Catherine (1994). *Self portrait. Pervert.*

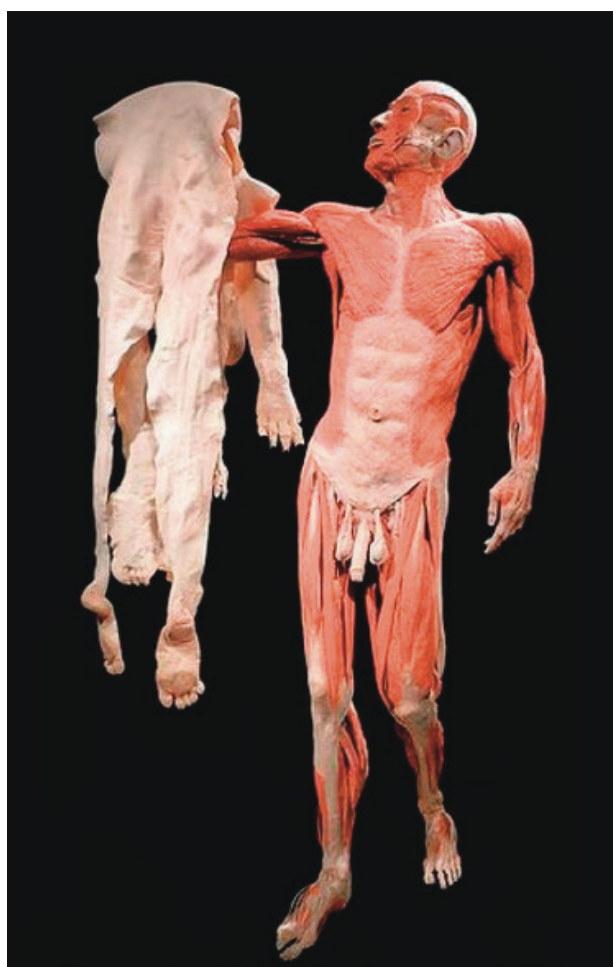


Fig. 488. (2008). Von Hagens, Gunther. *Untitled.*

En este sentido volvemos a encontrar un antecedente en Duchamp⁴⁶⁵, al parecer el artista se enamoró de la escultora María Martins, que hizo de modelo para *Étant donnés* y *Prière de toucher*, a la que regaló en 1946 una de sus *Boîtes-en-valise*, que contenía un extraño dibujo hecho en celuloide sobre un fondo de satén negro. Recoge Montano (2007) los comentarios sobre esta obra de la biografía de Duchamp:

Se trataba de una forma abstracta, fluida, parecida a una ameba, que no se parecía en nada a ninguna de sus obras anteriores. Hasta 1989, no se supo que el medio empleado para dibujar era líquido seminal eyaculado. El título que Duchamp eligió para este talismán erótico fue *Paysage fautif*. (Tomkins, 1996)

Pasamos de los fluidos escondidos o disimulados a la exhibición de los mismos, momento en el que la sangre comenzó a mostrarse en el arte; ya fuera como producto resultante de la acción que se ejecutaba, ya fuese como elemento denuncia de una situación social o individual concreta.

La sangre en el arte ha ido apropiándose de opuestas funciones y significados, llegando a ser la protagonista de la obra, incluso en circuitos ajenos al cuerpo. Analizaremos en el apartado 4.2.2 una de las primeras muestras que se han

465. Esta anécdota se relata en el tercer apartado. Pp. 117 y 119.

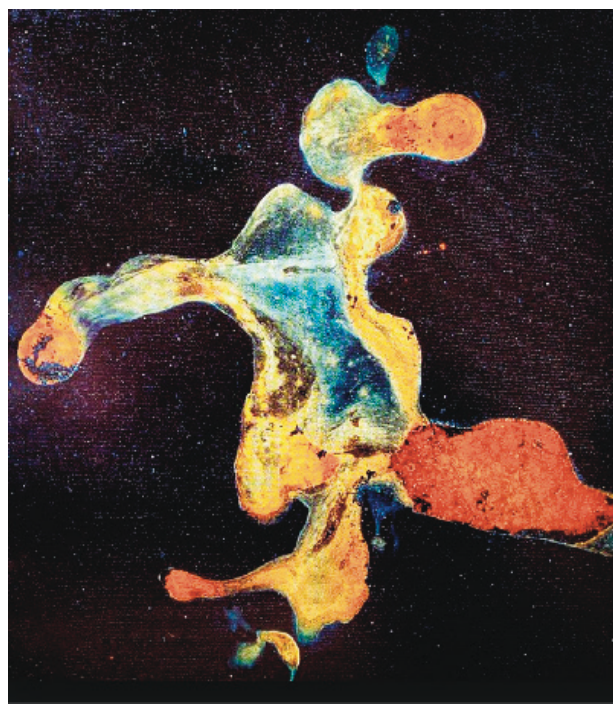


Fig. 489. Duchamp, Marcel (1946). *Paysage fautif*. Fragmento de imagen.

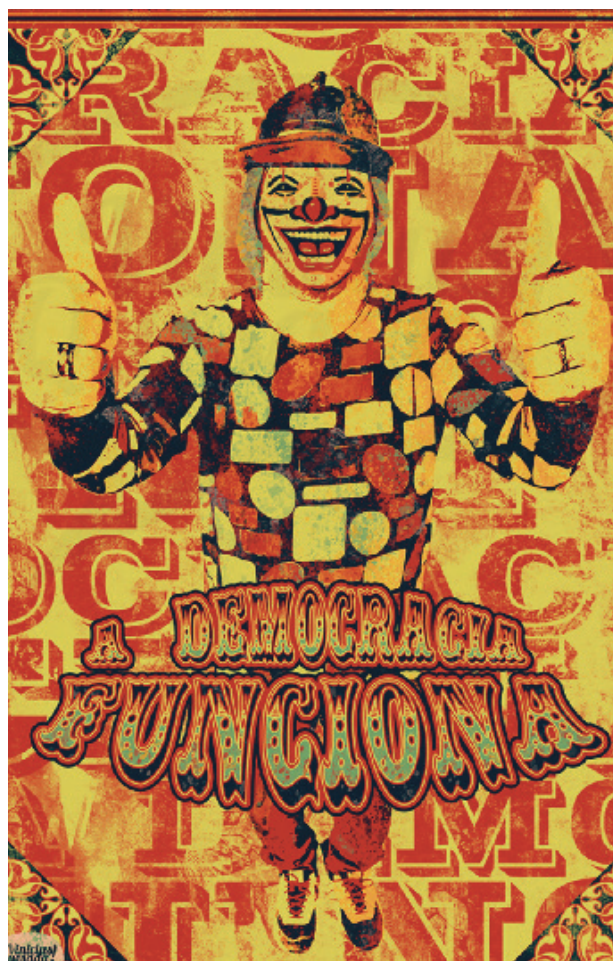


Fig. 490. Quesada, Vinicius (2010). *A democracia funciona*. Perteneciente a la serie *Blood, Piss, Blues*. Fragmento de obra.

dado en el arte contemporáneo con *Overflowing Blood Machine* (1970), de la artista Rebecca Horn.

En la actualidad del siglo XXI, la sangre como denuncia de situaciones sociales emergentes ha sido contemplada en el hacer de artistas dispares, entre ellos por Regina José Galindo en *Crisis blood* (2009), que veremos en el punto 4.2.13 y por Abel Azcona en *Jihad 191* (2013), *performance* que estudiaremos en el apartado 4.2.15.

En ocasiones, la sangre ha pasado a ser el elemento gráfico, como es el caso del uso que le da el artista brasileño Vinicius Quesada, que trabaja con su propia sangre y orina en su serie *Blood, Piss, Blues*, fig. 490. O el artista Vicent Castiglia⁴⁶⁶, que desarrolla toda su pintura de temas metafísicos de corte oscuro, con la sangre como único material gráfico, fig. 491. En un sentido *metapsíquico* del uso de los elementos o fluidos del cuerpo en un intento de enlazar con otros tiempos y espacios, como en el extraño corpus de obra (1996-2002) de la artista Paula Santiago, que veremos en el apartado 4.2.9. En la innovación en los usos de la sangre hallamos a Marc Quinn con sus autorretratos *Self* (1991-2011), este corpus de obra será estudiado en el apartado 4.2.7. En el uso único del hacer con

466. (Estados Unidos, 1982).



Fig. 491. Castiglia, Vicent (2006). *Transition*.



Fig. 492. Lee, Iennie (2012). *Soup- Erstitious*.

sangre, pero desde una vertiente abstracta y desvinculada de la representación formal, destacamos al artista Jordan Eagles, que a partir de esta materia ensaya sus presupuestos filosóficos, sus obras las analizaremos en el apartado 4.2.11. Un extraordinario estudio interespecies fue llevado a cabo por el Colectivo Art Orienté Objet en su *performance May the Horse Live in Me* (2011), que analizaremos en el apartado 4.2.14.

Finalmente, en los usos de la sangre, nos topamos con su ingesta: la sacrificada en el caso de Nitsch, que contenida en un cáliz hizo beber a *María* en *Aktion 31*, fig. 510. Ese mismo año, en 1969, uno de los grandes del *body-art* Michel Journiac⁴⁶⁷, realizó otro sacrificio y otra misa ritual en su *performance Messe pour un corps*. La diferencia entre ambos estribó en que, según Hewitt (1997), la sangre que Journiac ofreció (cocinada durante la acción)⁴⁶⁸ fue la propia, ya que en el caso de Nitsch es de los cuerpos de animales sacrificados, añadiremos que la receta que cocinó con su propia sangre Journiac fue litúrgicamente repartida entre los espectadores.

467. (Francia, 1935-1995).

468. Recette de boudin au sang humain: prendre 90 cm³ de sang humain liquide (le contenu de trois seringues grand modèle), 90g de gras animal, 90g d'oignons crus, un boyau salé ramolli à l'eau froide puis épongé, 8g de sel, 5g de quatre-épices, 2g d'aromates et de sucre en poudre. Hacher la moitié du gras, couper le reste en dés et couper de même les oignons en dés et les faire blanchir cinq à six minutes à l'eau salée, les égoutter et les laisser refroidir. Galerie Patricia Dorfmann



Fig. 493. Journiac, Michel (1969). *Prise de sang*. Al artista se le extrajeron 3 jeringuillas, un total de 90 ml de sangre, con la que preparó la comida ritual.



Fig. 494. Journiac, Michel (1969). *Messe pour un corps*.

4.2

Análisis de obras e interpretación de datos

“Analizar las cosas que nos impriman es la mejor preparación para conocer nuestro cuerpo interior”. (Sahamos, 2015)

4.2.1. Análisis 1: Hermann Nitsch (Austria, 1938).

Obra referente: Acción 31: Maria-Empfängnis-Aktion (1969).

Forma de expresión: performance, psicodrama colectivo, acción colectiva.

Palabras claves: ritual *litúrgico-mistérico*. Sangre (catábasis⁴⁶⁹-catarsis), conciencia origen, sanación (anábasis). Cultos cristianos- dionisiacos. Culto báquico. Sacrificio. La sangre transformadora, vitalizadora. Dramaturgia con sentido.

Función del artista: arquetipo—oficiante, arquetipo—hechicero.

Marco del artista: Hermann Nitsch desarrolló el concepto de *Orgen Mysterien Theater* en 1957, este proyecto de arte total implicaba una serie de “acciones” colectivas, con finalidades ritualistas que conllevaban en la mayoría de los actos sacrificios de animales, una ruptura y una búsqueda del origen del rito⁴⁷⁰.

El proyecto *Orgen Mysterien Theater* comprenden en su materialización una serie de acciones:

- I. Transustanciación: última cena (tomad, esto es mi cuerpo, esto es mi sangre).
- II. Monte de los olivos.

469. Del griego κατὰ, “abajo” βαίνω “avance”.

470. En la revista *Lápiz* nº 138, podemos leer una explicación al desarrollo de sus ideas materializadas en la dramaturgia.



Fig. 495. Nitsch, Hermann (2013).

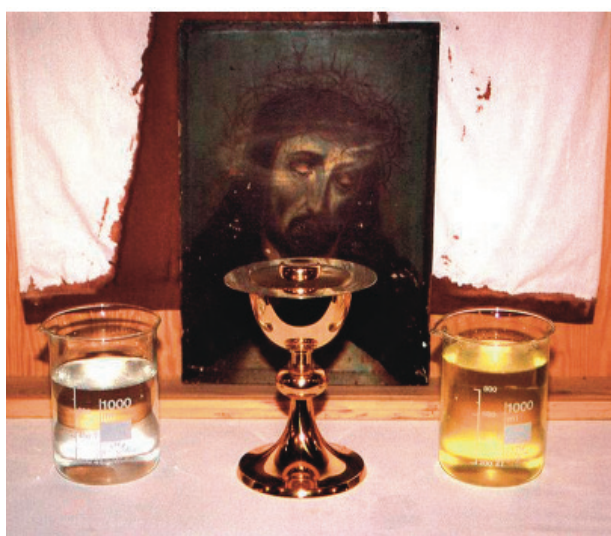


Fig. 496. Nitsch, Hermann (1998). *Orgen Mysterien Theater 14*. Transustanciación.



Fig. 497. Nitsch, Herman (1998). *Orgien Mysterien Theater 17*.

- III. Crucifixión.
- IV. Orgiástica y sacrificio de Dionisio, su desgarró.
- V. Muerte de Orfeo.
- VI. Mutilación de Adonis por el jabalí.
- VII. Isis y Osiris.
- VIII. Attis y Agdistis.
- IX. Ceguera de Edipo (símbolo de castración).
- X. Castración ritual.
- XI. Sacrificio de animales en general (sacrificio de animales en lugar de humanos y como objeto de identificación).
- XII. Comidas totémicas (desgarro del animal totémico).
- XIII. El exceso primordial (el destripar del cordero en el Teatro O. M. es un sustituto alegórico de la experiencia del exceso primordial), así mismo, la pintura litúrgica penetra hasta el exceso primordial. (Espada, 2011)

En su manifiesto *Die Blutorgel*⁴⁷¹ (1962), Nitsch expresa claramente su filosofía de la intoxicación y del éxtasis, a través de la búsqueda de la iniciación dionisiaca mediante las formas rituales litúrgicas relacionadas con la resurrección de Cristo. En dicho manifiesto argumentó sobre la finalidad del arte:

La profesión de practicar el arte es el sacerdocio para una nueva visión de la existencia ... –arte se convierte en– ... los medios para un más profunda, más intenso éxtasis dentro de la vida ... La comedia se convertirá en un medio para acceder a los símbolos más profundos y sagrados a través de la blasfemia y la profanación. La provocación blasfema es devoción..., cabe reconocer el sacrificio como una cuestión de éxtasis, de inspiración vital. El sacrificio es otra forma inversa de lascivia, que se convierte en un estado modificado del inconsciente. Las fuerzas de lo sexual se alteran y se transfiguran en la crueldad del proceso del sacrificio. Acepto el júbilo absoluto de la existencia, cuya condición es la experiencia de la cruz. (Jones, Nitsch (1962), 2006, p. 93)

471. Heft: Skizzen zum Manifesto für die Einmauerung / Blutorgel 1962 y Adolf Frohner, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Manifest “Die Blutorgel”, Wien Juni 1962.
(Aus: Adolf Frohner, Emanzipation des Fleisches, Rasch Verlag, 1991)

Nitsch afirma como a través de su hacer artístico fagocita lo “negativo” salvando a los participantes del “abismo”, desde los dos extremos de la existencia, el Grial y el falo.

La trayectoria artística del artista ha ido oscilando y desarrollándose desde los rituales litúrgicos cristianos hasta los dionisiacos y báquicos, en los que la catábasis es mediada a través del sacerdocio oficiante del artista Nitsch, en ocasiones cristiano en ocasiones pagano, con cuya mediación auto-chamánica o de hechicero, intenta producir el paso ascendente desde los infiernos, a través de su propio estado extático, hacía la resurrección (anábasis) de los participantes.

Sobre sus trabajos pictóricos con sangre, Nitsch argumentó:

Cuando utilizo sangre... (veo) ... una entidad real que tiene consistencia física, color, olor En mi obra quiero dar un sentido de totalidad ... Utilizo muchas veces en mis cuadros una simetría, un eje central que establece un principio de estructura aún cuando lo formen elementos que no quieren respetar los límites del cuadro. Esta tensión corresponde a un universo dualista, de dos principios necesarios y contrarios: bueno-malo, cuerpo-espíritu, dios-diablo, material-espiritual. Simetría es una metáfora que ordena las cosas hetero-



Fig. 498. Nitsch, Herman (2008). *Malaktion* perteneciente a la exposición titulada *Hermann Nitsch - 20 de action painting Secesión 1987*, en Hermann Nitsch Museo.



Fig. 499. Nitsch, Herman (2012). *Malaktion 64*, realizando un trabajo pictórico. Fragmento de imagen.



Fig. 500. Nitsch, Herman (2012). *Ayudantes en Malaktion 64*. Fragmento de imagen.

géneas en una estructura homogénea. (Lápiz, cita de Nitsch, 1997)

En sus acciones pictóricas colectivas, como es el caso de *Malaktion 64* (2012), que tuvo lugar en el MART⁴⁷², fue siguiendo unas pautas prefijadas, aunque en esta ocasión la pintura fue acrílica. Esta acción fue ejecutada en directo a lo largo de una semana y sobre las telas pintadas los acólitos de Nitsch pisaron descalzos ataviados con túnicas blancas, en la última etapa Nitsch trabajó con sus manos sobre los lienzos y para finalizar las túnicas utilizadas por él y sus ayudantes fueron grapadas en los lienzos, pasando a formar parte de la obra, fig. 501.

Desde sus primeros trabajos encontramos como acción referente la autoflagelación y el autosacrificio, estas actuaciones introducen al artista en estados extáticos y catárticos. En su primera acción (en el apartamento-estudio de Otto Mühl), interpretó el papel de Cristo, buscando una redención extática, a partir de esta acción, Cristo pasó a ser representado normalmente por un cordero sacrificado, pasando a ser su símbolo carnal. Nitsch describió esta interacción con el cordero sacrificado en *Acción 5*, que tuvo una duración de 9 horas:

..., aprieto el cadáver mojado, sangriento, desollado del cordero contra mis genitales.

472. Museo de Arte Moderno de Rovereto y Trento.
<http://www.youtube.com/watch?v=FHLtRZy9cag>



Fig. 501. Nitsch, Herman (2012). *Malaktion 64*. Túnica en lienzo. Fragmento de imagen.



Fig. 502. Niederbacher, Richard (1962). Nitsch, Herman. *Aktion 1*. Apartamento de Otto Muehl, Viena. Fragmento de imagen.

...”. Ante esta descripción P. Solans comenta:

“En ese frotar sobre su sexo, los genitales y la masa cerebral del cordero, el artista espera “hinchar” de vida su propio sexo, como algunos pueblos lo han vivido en sus rituales de fuerza. (Solans, 2000, p. 57).

Sus acciones se han gestado a lo largo de los años y en su mayoría en el castillo Prinzen-dorf ubicado en Austria⁴⁷³.

Su acción más completa y reconocida fue *Aktions Festspiel n° 100* de 1998, que se desarrolló durante 6 días ininterrumpidos en el casti- llo Prinzen-dorf, años después en el 2004 salió la grabación. Esta acción buscaba como finalidad el arte total⁴⁷⁴. Según describió Jones (2006): esta consistió en una representación- realización de ritos orgiásticos dionisiacos a través de la liturgia cristiana. Actores-oficiantes que repre- sentaban a Cristo y a Edipo, entre otras parti- cipaciones del momento. Sacrificios de toros y ovejas. Procesiones ceremoniales nocturnas al- rededor del castillo Prinzen-dorf con animales, caballos, vacas, cerdos, cabras, ovejas, perros y portando antorchas encendidas. Dentro de las acciones a realizar por los oficiantes, se encon- traba la de pisar uvas con sangre, vino y vísceras en grandes tinajas. “Unos helicópteros lanzaron

473. Que adquirió en 1971.

474. Sakoilsky, Paul: *Breaking Out of the Asylum Reality: Reflexiones sobre Hermann Nitsch y las orgías Mysterios Theatre*.



Fig. 503. Nitsch, Herman (1964). *Aktion 5*. Otto Muehl: Material de *Action n° 4* (crucifixión de un hombre Körper). Otto Muehl Apartamento, Viena.



Fig. 504. Castillo de Prinzen-dorf. Desarrollo de muchas acciones eleusinas por parte de Hermann Nitsch.

cubos de sangre, lodo y vísceras sobre unos tanques del ejercito que más tarde abandonaron el lugar” (Jones, 2006, p. 93).

Declaración del tercer día:

... Todo suprimido y la vida inactiva se produjo. Queremos convocar a los abismos..., dentro de nosotros, que nos determinan..., por exceso... toda la intoxicación que abarca de los participantes...” (Nitsch, 1998).

Declaración del quinto día:

... Los lavados inconscientes colectivos sobre la conciencia cotidiana, masacre y destripamiento de un toro y dos cerdos. Destripamiento, acciones excesivas con los cadáveres de animales, los actores se pelean entre carne, la sangre y los intestinos, desgarrar carne y cadáveres de animales... (Nitsch, 1998)

Declaración del último día:

Los participantes están sentados en todos los rincones de los campos, los huertos y viñedos, felices charlando y bebiendo vino... la felicidad fluye rica y embriagadora a través de nuestra sangre... (Nitsch, 1998).

El castillo Prinzendorf resultó ser el ideal para el encuentro con la naturaleza y los rituales dionisiacos, creemos que buscando Nitsch en sus acciones no el desarrollo histórico de la humanidad (que funcionaba a través de los ritos de poder y liturgias religiosas), sino el desarrollo



Fig. 505. Nitsch, Herman (2012). *Aktion 135*. Procesión.



Fig. 506. Nitsch, Herman (2005). *Aktion 122*. Sacrificio.

de la conciencia, a través de los elementos litúrgicos y los sacrificios. Convirtiéndose finalmente en un psicodrama colectivo. Incorporando elementos como el sacrificio-masacre, la evisceración, la crucifixión de personas y animales totémicos. La sangre llenando el espacio y a los participantes, música y coros.

Este artista polifacético (accionismo, teatro, pintura, música y composición) tiene registradas 142 akiones en su haber. Ha realizado múltiples acciones en estamentos oficiales, entre ellas en el Museo de Arte Moderno, en el Museo Metropolitano y en el Museo Leopold, entre otros. Ha sido procesado por su trabajo en distintas ocasiones y encarcelado en tres de ellas, recibiendo a lo largo de su dilatada vida profesional numerosas amenazas de muerte y un gran número de protestas de los activistas de derechos de los animales.



Fig. 507. Nitsch, Herman (2005). *Aktion 122*. Taurobolio.



Fig. 508. Nitsch, Herman (2012). *Aktion 135*. XI Bienal Internacional de La Habana. Catarsis.

Obra referente descripción: *Acción 31 o Concepción de María* (Viena, 1969).

Es una acción que se ejecutó a lo largo de 10 horas, en el transcurso de la cual distintas actividades colectivas se sucedieron. Un guión previo, comentarios posteriores, fotografías y grabación en vídeo son los documentos o registro de esta acción.

En una de las interacciones, Hanel Koeck fue crucificada, en su vientre y genitales se fueron colocando las vísceras de un cordero sacrificado; en símil de que tanto el animal como ella pertenecían al sacrificio, recibiendo el cuerpo de Koeck la bajada de los órganos y, posteriormente la sangre que (ceremonial y litúrgicamente), dejó caer Nitsch sobre su cuerpo y directamente sobre su sexo.

Nitsch utilizó elementos icónicos: vistiéndose con ropa sacerdotal, con el uso de la cruz y el vaso (cáliz) del que dio a beber sangre del sacrificio a Hanel. En otro momento de la acción Nitsch realizó una acción coital con Hanel. En un cambio de tornas pasaron del cariz ritual a situaciones más jocosas, unos actores se colgaban del cadáver del animal e iban resbalándose y cayendo por los restos y sangre del animal, Hanel arrojó sangre sobre Nitsch que al mismo tiempo era arrastrado por otros participantes de la acción.



Fig. 509. Nitsch, Herman (1969). *Aktion 31. Maria-Empfängnis-Aktion*.



Fig. 510. Nitsch, Herman (1969). *Aktion 31. Maria-Empfängnis-Aktion*.

Nitsch oficiando, dando a beber sangre a Koeck. Fotograma (fragmento)



Fig. 511. Nitsch, Herman (1969). *Aktion 31. Maria-Empfängnis-Aktion*.

Koeck arrojando sangre sobre Nitsch. Fotograma (fragmento).

El artista anotó sobre los momentos sexuales: “beso el sexo de Hanel y coloco mi rostro sobre él y las vísceras mojadas de sangre”. Hanel por su parte precisó: “me introduce varias veces el pene artificial en la boca hasta que estoy a punto de vomitar” (Espada, cita de Nitsch, 2011).

Nivel espacio temporal: aunque en sus acciones Nitsch prefiere los espacios que conectan con la naturaleza, en ocasiones trabaja en espacios cerrados, como es el caso de esta acción. El tiempo de desarrollo de la acción ha sido pautado baso las premisas de unas actividades a realizar, sin duración fijada. El artista, mediante la acción que acontece en el espacio litúrgico-sacro busca la conexión con los sacrificios dionisiacos, así como la reconexión los sucesos dramáticos de la guerra.

A nuestro entender, los atractores o memes de valores con los que trabaja el artista son cuatro. Formalmente se expresa desde el atractor 4 y el atractor 2 (desde las premisas religiosas y desde los rituales míticos), su posicionamiento está en el atractor 3 y “somete” al grupo de colaboradores además al atractor 1 en armónico psíquico.

Nivel simbólico: esta acción es rica en simbología. Con el sacrificio de animales y los baños de sangre se simboliza el bautismo o nuevo renacer



Fig. 512. Bacon, Francis (1954). *Figure with Mea*. Ejemplo de taurobolio y un estereotipo de poder (el Papa o hierofante).



Fig. 513. Constantino, Nicola (2010). *Nicola alada, inspirado en Bacon*. Ejemplo de taurobolio y estereotipo sexual (canon clásico).

de los participantes. A través de la crucifixión se representa la muerte de la antigua vida. Las ropas sacerdotales, la cruz y el cáliz simbolizan la liturgia de la misa. Símbolos a Dionisios y Baco se ven y símbolos a Cibeles y a Atis en una lectura más próxima que no ajustada a una tercera capa ritual que entendemos pervive entre estos símbolos y demostraciones.

Nivel iconográfico-iconológico: iconográficamente partimos de distintos elementos como, son el vino, las frutas, la sangre, la música, el cáliz y los distintos grafismos propios de la sangre. La realidad del sacrificio de animales une en el caso de las acciones de Nitsch los distintos niveles. Observamos iconos pertenecientes tanto a los rituales dionisiacos como a los cristianos. La mujer simboliza a su vez a la prostituta, la virgen y la gestora, finalmente sacrificada para una posterior resurrección dionisiaca.

Nivel contextual y referencial: la obra de Nitsch ha sido profusamente estudiada, hemos creído que algunas referencias escritas nos acercarán a su contexto.

Explica (a su entender) la historiadora Rose Lee Golderg el origen de los sacrificios en la obras de Nitsch:

Estas actividades surgieron de la creencia de que los instintos agresivos de la humanidad había sido reprimidos y silenciados por los medios de comunicación. Incluso el ritual de la matanza de animales, tan natural para el hombre primitivo, había sido eliminado de hoy en día la experiencia. Estos actos rituales eran un medio de liberar esa energía reprimida, así como un acto de purificación y de redención a través del sufrimiento. (Golderg, 2002)

Sobre las prácticas de Nitsch ha escrito la investigadora Lorena Amorós Blasco: “(...) resultan comparables a las fiestas de Atis o de Cibeles en Roma, donde la multitud enfervorizada se preparaba para celebrar el 24 de marzo, el “día de la sangre” al ritmo de trompas de madera, crótales y panderetas, tras largas horas de privación, de llantos, de aullidos, de maceraciones”. Relaciona Amorós también las acciones de Nitsch con: “... las liturgias herejes de algunos apóstatas medievales, quienes por medio de orgías beatíficas, ritos secretos y banquetes copiados a la Última Cena, pretendían recuperar el Edén perdido. (Amoros, 2005)

Entendemos que el trauma subyace en estas redenciones. La historiadora Susan Jarosi (2013) escribiendo sobre los estudios del trauma, explicando como los estudios histórico-artísticos se han centrado principalmente en la interpretación de estos contenidos a través de la biografía artística y la

iconografía (o las conexiones entre ellos). Destacando como la visualización de la sintomatología del trauma y las distintas características de “la subjetividad traumática pueden ser productivamente utilizadas como un medio para identificar y analizar”, a través del arte.

El ensayista Juan Antonio Ramírez⁴⁷⁵, en la entrevista que realizó Nitsch en 2005, escribió la siguiente reflexión:

Uno llega a pensar que esta insistencia en lo real deja traslucir una seria patología de su autor -¿esquizofrenia, afán de integrarse en el cosmos...?. Este estado extático provocado por la intensificación de los sentidos sólo puede ofrecerle la experiencia artística. En eso estamos de acuerdo. Cuando Vattimo expone la voluntad de poder como arte y se refiere al exceso /animalidad como características principales, tendría que poner a Nitsch en letras doradas.

Distintas asociaciones pro defensa de los animales han denunciado al artista. En Austria es, por lo general, un artista poco apreciado.

Ante estas críticas argumenta Nitsch:

“¿Dónde se traza la línea? No hay límites en el arte. En mi opinión, todo puede ser arte. Aunque en algún momento podría tener que enfrentarse al código penal y su propia conciencia. A veces pienso: “Esto no lo puedo explicar, sólo podría causar demasiada angustia”. ... Quiero reconocermé en el júbilo de la Resurrección. Quiero liberar a la Humanidad de sus Instintos bestiales (Nitsch, (s. f.), 2013)

Valoración global de la obra: el motivo por el que se ha seleccionado la obra *Acción 31* (1969), es por la innovación que conlleva dentro de las acciones colectivas catárticas: desde los rituales cristianos-paganos desarrollando un teatro sobre la crucifixión femenina. Esta asociación de rituales cristianos a los paganos dentro del contexto del arte contemporáneo por un lado, el hecho de retomar la crucifixión femenina con entidad de hierofante, para finalmente, enlazar estas realidades por la muerte sacrificial de animales que parecen simbolizar el cordero místico (cristiano) o como criobolium (al sacrificio místico griego de un cordero), asociado al taurobolio (sacrificio de un toro).

Fuentes de información:

Blog Sol y moscas (2008). *El subdesarrollo*. Información recuperada de <http://solymoscas.blogspot.com.es/2008/05/el-subdesarrollo.html> Página activa a fecha: (12/04/2015).

475. (España, 1948-2009).

Blog Sonidos proféticas (2014). *Hermann Nitsch - Das 6-Tage-Spiel des Orgien Mysterien Teatros (Die Musik des 6-Tage-Spiel) (2003)*. Información recuperada de <http://propheticounds.blogspot.com.es/> Página activa a fecha: (12/04/2015).

Espada Auriolles, Ruben. *Acción 31, La Inmaculada Concepción*. Información recuperada de <https://es.scribd.com/doc/47867582/Ruben-Espada-Hermann-Nitsch>.
Página activa a fecha: (12/04/2015).

Dr. Poltrum (2010). Artículo *Hermann Nitsch zu Gast im Salon Philosophique des Anton-Proksch-Instituts*. Información recuperada de <http://www.philosophiepraxis.com/leseproben/nitsch%20spectrum%20psychiatrie.pdf> Página activa a fecha: (12/04/2015).

Dreher, Thomas (s. f.) *Aktionstheater als Provokation: groteske Körperkonzeption im Wiener Aktionismus*. Información recuperada de http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Aktionismus.html Página activa a fecha: (12/04/2015).

Ferrer, Esther (1976). Artículo *Orgías y misterios de Hermann Nitsch*. Información recuperada de http://elpais.com/diario/1976/12/30/cultura/220748401_850215.html
Página activa a fecha: (12/04/2015).

Hegyí, Lóránd y Jardí, Pia (1997). *Entrevista con Hermann Nitsch Teatro de orgías y misterios*.
Lápiz: Revista internacional del arte, nº 138. España.

Hummel Collection (2012-2013). *Amor Psyche Action- Vienna. The Feminine in Viennese Actionism*. . Información recuperada de <http://www.dox.cz/en/exhibitions/amor-psyche-action-vienna-the-feminine-in-viennese-actionism-collection-hummel> Página activa a fecha:(12/04/2015).

Jarosi, Susan (2013). *Traumatic subjectivity and the continuum of history: Hermann Nitsch's "Orgies Mysteries Theater"*. Art history: journal of the Association of Art Historians, vol. 36, nº. 4, p.p. 834-863.

Minus Space (2011). *Hermann Nitsch: 60. Action Painting // 60*. Malaktion, Mike Weiss Gallery, Nueva York, NY. Información recuperada de <http://www.minusspace.com/2011/03/hermann-nitsch-60-painting-action-60-malaktion-mike-weiss-gallery-new-york-ny/>
Página activa a fecha: (12/04/2015).

Moscardini, Stefano (2013). *Hermann Nitsch- Malaktion 64*. Información recuperada de <https://www.behance.net/gallery/9614553/Hermann-Nitsch-Malaktion-64>

Página activa a fecha: (12/04/2015).

Museo Archivio Laboratorio per le Arti Contemporanee Hermann Nitsch Napoli. Información recuperada de <http://www.museonitsch.org/museo> Página activa a fecha: (12/04/2015).

Nitsch, Hermann (2012). *Malaktion 64*. Documento recuperado en <http://www.youtube.com/watch?v=FHLtRZy9cag> Página activa a fecha: (12/04/2015).

Hermann Nitsch, Hermann, obras. Información recuperada de <http://www.artnet.com/artists/hermann-nitsch/> Página activa a fecha: (12/04/2015).

Nitsch Museum. Información recuperada de <http://www.nitschmuseum.at/en/exhibitions/archive> Página activa a fecha: (12/04/2015).

Ramírez, Juan Antonio (2005). *Hermann Nitsch: Obra de arte total en tiempos posmodernos*. Información recuperada de <http://rizomas.blogspot.com.es/2005/01/hermann-nitsch-obra-de-arte-total-en.html> Página activa a fecha: (12/04/2015).

Solans, Piedad (2000). *Accionismo vienés*. San Sebastián. Editorial Nerea.

UbuWeb (s. f.). *The Films of the Vienna Actionists*. Información recuperada de http://www.ubu.com/film/vienna_actionists.html Página activa a fecha: (12/04/2015).

<http://www.pasunautre.com/2012/06/08/autre-tv-maria-conception-action-by-hermann-nitsch/> Página activa a fecha: (12/04/2015).

http://www.essl.museum/sammlung/kunstler/person?article_id=1364874376283 Página activa a fecha: (12/04/2015).

http://www.saatchigallery.com/artists/hermann_nitsch.htm Página activa a fecha: (12/04/2015).

<http://panorama.com.ve/portal/app/push/noticia17367.php> Página activa a fecha: (07-2014)

4.2.2 Análisis 2: Rebecca Horn (Alemania, 1944).

Obra referente: *Overflowing Blood Machine*, (1970).

Forma de expresión: performance, instalación y body art.

Palabras claves: biomecánica. Cuerpo extensivo (prótesis). Sangre externa al cuerpo—función de circuito externo de sangre—elemento innovador. Escultura cinética. Ritual de iniciación.

Función del artista: realización a través del cuerpo. Desde el cuerpo extensivo: humano-artificio al cuerpo arquitectónico-artificio.

Marco del artista:

Cuando Rebecca Horn era niña, su padre le contaba cuentos de brujas, duendes y dragones que transcurrían en los alrededores de Odenwald (Hesse). Desde entonces, Horn sufre de ansiedad... . Siguiendo los deseos de su padre, estudió economía y filosofía en la universidad, aunque al cabo de seis meses comenzó a asistir, al principio en secreto, a la escuela de bellas artes de Hamburgo. (Lehman, 2003)

Desde sus comienzos, su trabajo artístico se vio modificado debido a un envenenamiento pulmonar grave, ocasionado por los materiales que utilizaba en su estudio de arte, por tal motivo la artista pasó un año encamada. Sobre esta



Fig. 514. Horn, Rebecca (2012).



Fig. 515. Horn, Rebecca (1968). *Arm Extensions*.

situación Horn declaró:

En 1964 tenía veinte años de edad y vivía en Barcelona, en uno de esos hoteles que alquilan habitaciones por horas. Trabajaba con fibra de vidrio, sin mascarilla, porque nadie dijo que era peligroso, y enfermé mucho. Durante un año estuve en un sanatorio. Mis padres murieron. Estaba totalmente aislada. (Winterson, cita de Horn, 2005)

Este largo restablecimiento de su accidente, así como los cambios que tuvo que realizar en la parte formal de su trabajo, sirvió de inspiración para sus primeras obras: *Arm Extensions* (1968), *Cornucopia*, *Seance for Two Breasts* (1970) y *Rotbrust* (1972), que son una llamada a la auto-referencia, a las ataduras y a la compleja simbología del rojo (como alarma, como parada, como ardiente nutrición asistida), figs. 515, 517 y 518.

Desde sus inicios, la artista ha indagado a través de sus obras sobre el valor del cuerpo como objeto mecánico, haciendo que el cuerpo pase a ser obra en sí mismo, una obra de arte con extensiones que recrea y acopla, inspiradas en ocasiones en sus propias vivencias, sentimientos, miedos y fobias, o en su poesía, gestando obras de simbología arcaica y en ocasiones mitológicas.

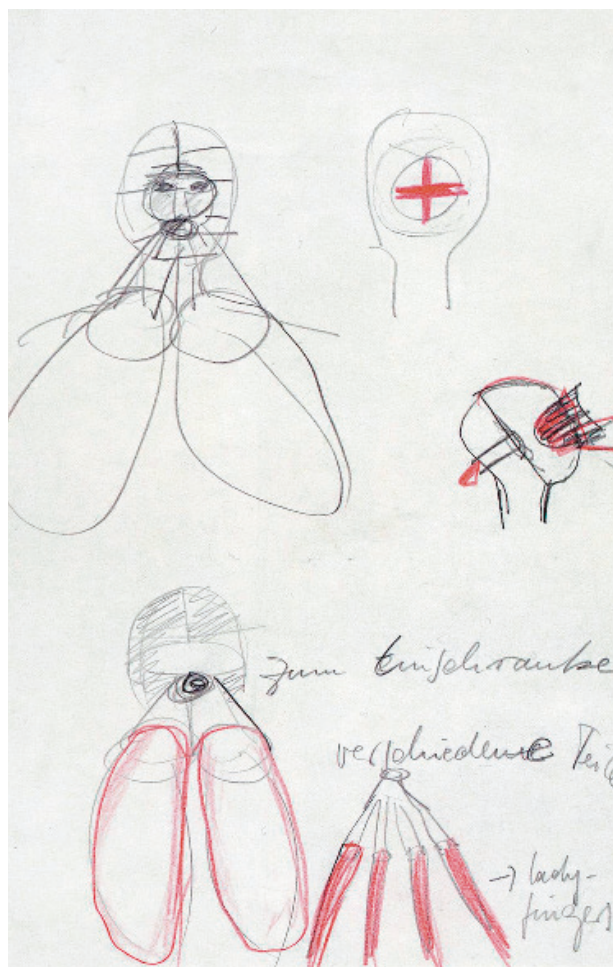


Fig. 516. Horn, Rebecca (1968-1969). *Untitled 6*.

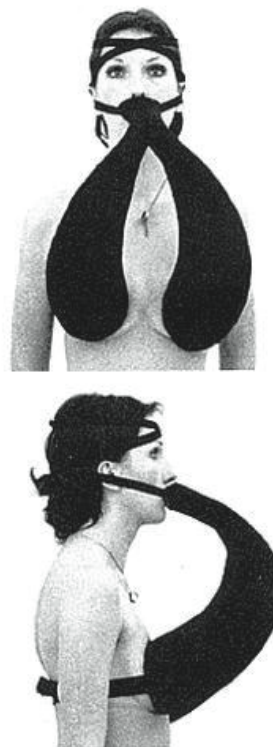


Fig. 517. Horn, Rebecca (1970). *Cornucopia, Seance for Two Breasts*.

Uno de sus primeros trabajos de prótesis extensivas con una clara referencia simbólica arcaica fue *Unicorn* (1970), que en cierto sentido rememoraba figuras mitológicas poéticamente mecanizadas por la artista y la obra *The Broken Column* (1944), de Khalo. Si esta mostraba su mecánica interior rota y sus puntos de dolor con clavos en su cuerpo, Horn, por el contrario, a través de las prótesis mostraba su reconexión mítica. En la performance, la artista vestida exclusivamente con “vendras” que ceñían parcialmente su cuerpo con un gran cuerno en la cabeza, de esta forma se paseó por el campo durante horas.

“En el calor brillante
en el campo ondulante
un pequeño punto blanco
se mueve hacia ti...”

(Horn, 1970)

Desde sus primeros trabajos, la artista afirmó que no existía separación entre quien protagonizaba la acción y quien la veía, todos eran participantes. Este pensamiento lo transmitió claramente en las siguientes declaraciones: “El “estar-situado-en-el-centro” con la atención de los demás puesta en el propio cuerpo, transmite la sensación de un ritual de iniciación” (Ramírez, cita de Horn, 2003).

Afirmó nuevamente la artista en 2014: “en

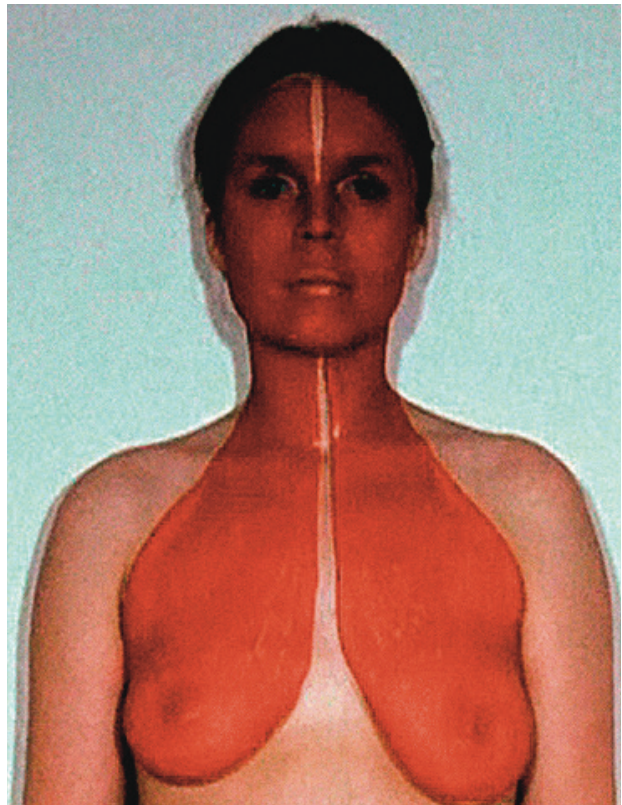


Fig. 518. Horn, Rebecca (1972). *Rotbrust*.

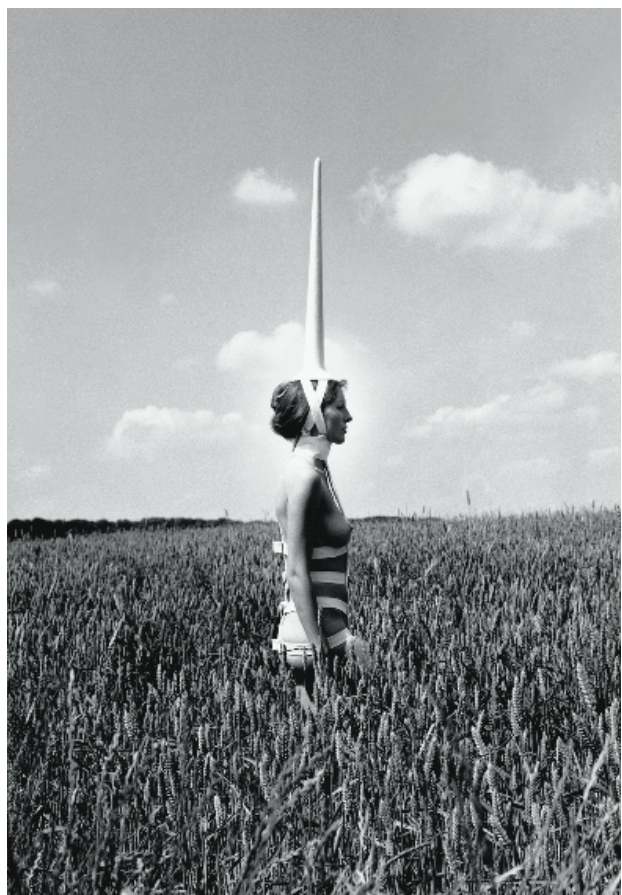


Fig. 519. Horn, Rebecca (1970). *Unicorn*. Documento audiovisual.

mis exhibiciones o mis vídeos, las personas son parte de mi obra. No solo ellas se mueven, sino también mis esculturas. Y de repente se enfrentan como en un espejo rotatorio y se convierten en parte de este proceso artístico”.

Además de la pieza que vamos a estudiar, la artista ha trabajado en algunos momentos con la simbología del rojo y con la sangre, tanto en vestimentas o prótesis añadidas como en instalaciones; con máquinas que esparcen pintura roja a símil de sangre, o como en el caso de *Thermometre d'amour* (1985), cuyo líquido rojo mide metafóricamente desde la soledad (medición menor) hasta la desintegración (medición mayor). La artista construyó varias versiones de esta obra, en la fig. 521 podemos ver unas ramas a forma de cornamenta, en otros la terminación confluye en mariposas azules.

Este color símbolo pasa a ser protagonista de una de sus instalaciones más conocidas *High Moon* (1991), en la cual se muestran dos embudos que suministran pintura roja a dos rifles colgados y enfrentados, en la parte central (en el suelo), en la línea divisoria, un raíl metálico o río de simbólica sangre, en una clara denuncia a la cultura que representa. En estos trabajos no se encuentra la presencia humana, la sangre se expresa desde el rojo simbólico, en cambio en *Overflowing Blood Machine* (1970), instala-



Fig. 520. Khalo, Frida (1944). *The Broken Column*.

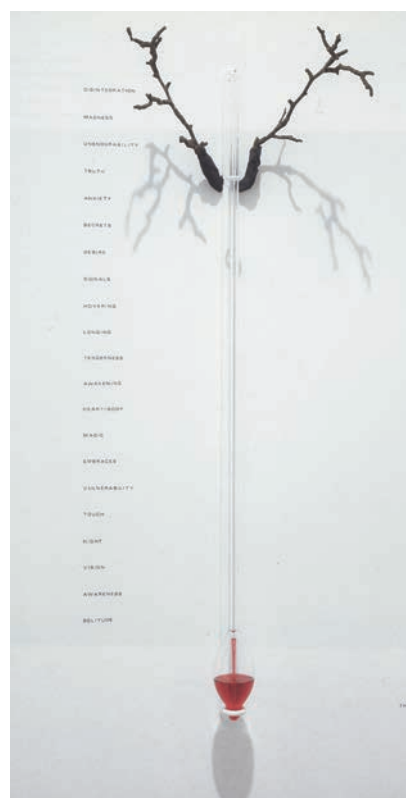


Fig. 521. Horn, Rebecca (1985). *Thermometre d'amour*.

ción única por varios aspectos y que vamos a estudiar, la presencia humana y la sangre se da. Como antecedente a esta obra, el traje extensivo rojo *Arm Extensions* de 1968 que preconiza la circulación externa de la sangre, fig. 515.

Esta artista que ha realizado múltiples estudios sobre cinetismo, ha ampliado sus referencias sobre el cuerpo y sus extensiones, (que realizaba en los comienzos de su vida artística), al terreno arquitectónico. Sus instalaciones progresivamente se han ido amplificando hasta integrarse en grandes espacios arquitectónicos, abandonando el cuerpo humano para trabajar sobre el cuerpo arquitectónico, así como en obras escultóricas que relacionan la memoria humana y la de los espacios, mediante los fluidos físicos o psíquicos.



Fig. 522. Horn, Rebecca (1991). *High Moon*. Nueva York.

Obra referente descripción: *Overflowing Blood Machine* (1970), también conocida como “máquina para hacer circular la sangre”.

En esta performance, R. Horn superpuso sobre el cuerpo desnudo de un hombre una especie de traje formado por tubos transparentes llenos de sangre, que daba la impresión de ser un sistema circulatorio externo en cierta medida evocadora de algún tipo de aparatología médica, aunque su función no estaba definida. La artista describió la performance de la siguiente forma:

... el artista está atado en la parte superior de un recipiente de vidrio (más un acuario), los tubos rodean su cuerpo. Bombea la sangre, lentamente, que circula a través del recipiente de vidrio y de los tubos de plástico; adjunto a su cuerpo como un traje de venas pulsando... que obliga en esta evolución a que la persona se mantenga inmóvil siendo una extensión del mecanismo en sí mismo. (Horn, s. f.)

Se pueden ver en la fig. 523, los conductos externos que simbolizan las venas y la circulación de la sangre, colocados sobre un modelo vivo, estático y que vitalmente parece sustentarse a través del mecanismo.

En la investigación realizada sobre la artista, Febrer (2011) escribe sobre este particular:

“... Los trabajos de Horn cumplen con el deseo de prolongar la máquina en relación al



Fig. 523. Horn, Rebecca (1970). *Overflowing Blood Machine*.

cuerpo, al mismo tiempo que ésta proclama su independencia”.

Nivel espacio temporal: los espacios, tanto el circuito interno como la del hombre están invertidos, la sangre se exhibe externa a su contenedor, a través de artificios mecánicos. El hombre estático parece vacío de contenido, el único movimiento parece ser el de la pulsión de la bomba que hace circular la sangre, por lo que diríamos que el tiempo se mide en los movimientos del continuo bombear. En la actualidad, esta obra está ubicada en el Museo TATE como una pieza tridimensional. Las dimensiones son aproximadamente de 1650 x 700 x 430 mm.

Entendemos que los atractores o memes de valores, con los que trabaja la artista en esta obra concreta, son tres. Formalmente se expresa desde el atractor 5 y el atractor 6 (desde el pensamiento científico-tecnológico a un armónico individual de su superveniencia ante la enfermedad o atractor 1), su posicionamiento está en el atractor 5 y 1 y “somete” al observador al atractor 6.

Nivel simbólico: muestra la belleza y fragilidad del sistema circulatorio de nuestro organismo, buscando (según creemos), hacer evidente la imposibilidad estática al propio organismo y la inherente delicadeza y fragilidad del cuerpo. La sangre como lo real y extensivo.

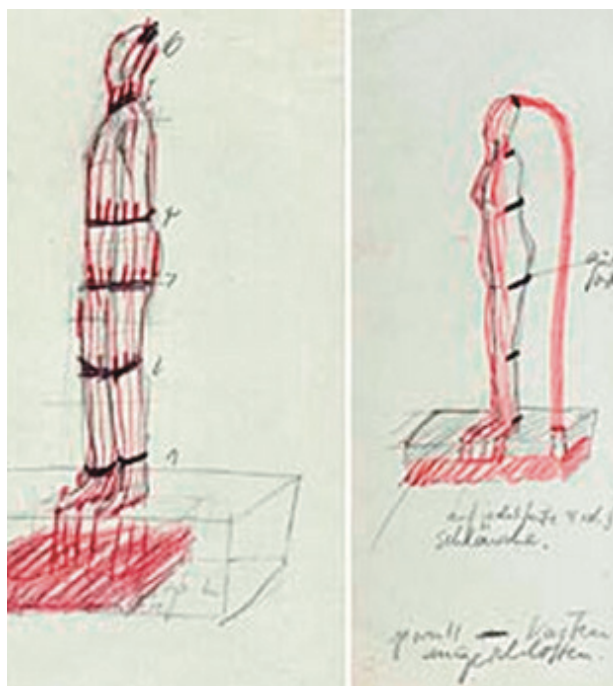


Fig. 524. Horn, Rebecca (1968-1969). Dibujos preliminares.



Fig. 525. Horn, Rebecca. Obra permanente.

Nivel iconográfico-iconológico: Sangre física en movimiento. Sangre externa. Circuitos cerrados. La cinética del organismo. Las conexiones no visibles.

Nivel contextual y referencial: R. Horn ha referenciado algunas de sus influencias en el terreno artístico, entre otros: Oscar Wilde, Frank Kafka, Marcel Duchamp, Jean Genet, Buñuel y Pasolini, así como el movimiento surrealista. Se inspira por igual en las “máquinas de la conciencia” que se describen en el libro *Locus Solus* (1913) de Raymond Roussel y en el sentir de las máquinas biomórficas. Sus obras, a través de su trayectoria artística se han ido ampliando en el espacio y el tiempo, parámetros que intenta romper en cada nueva instalación.

Esta artista es influencia y sirve de inspiración a muchos artistas que beben de sus obras, aunque desde una visión apropiacionista el más destacado ha sido el cantante Marilyn Manson⁴⁷⁶, que en sus vídeos musicales ha extraído obras de la artista, entre ellas la obra que referenciamos en *The Dope Show*⁴⁷⁷, o la primera de la que partíamos como autonutrición asistida.

Valoración global de la obra: El motivo por el que se ha seleccionado esta obra es por la forma explícita e innovadora en su momento dentro del arte. La presentación de la sangre externa

476. (Estados Unidos, 1965).

477. <https://www.youtube.com/watch?v=5R682M3ZEyk>

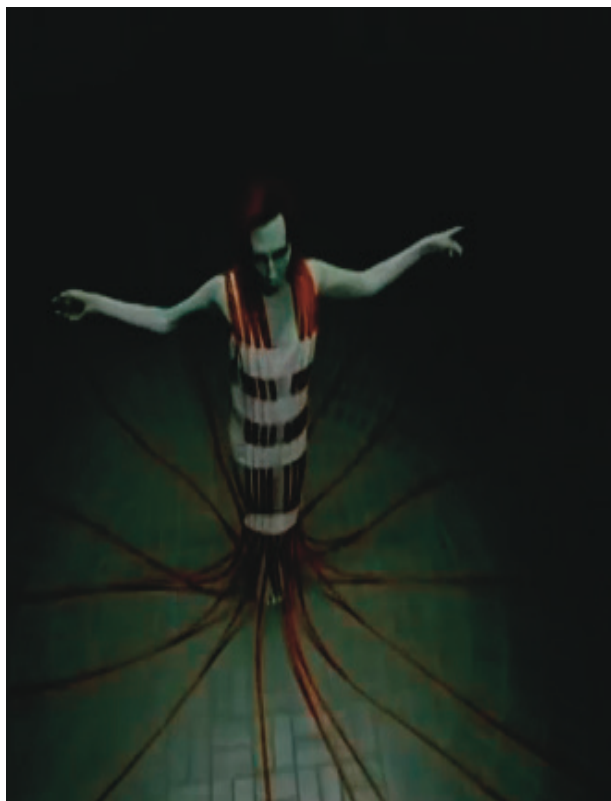


Fig. 526. Manson, Marilyn (1999). Fotograma extraído de su vídeo musical *The Dope Show*.



Fig. 527. Manson, Marilyn (1999). Fotograma extraído de su vídeo musical *The Dope Show*.

al cuerpo en circuito continuo, entendido como un traje evolutivo o inversión de la realidad que percibimos, creó un hito en el muestrario de la sangre exhibida.

Fuentes de información:

Blog Anna (2009). *Unicorn*. Información recuperada de <http://anna-rebeccahorn.blogspot.com.es/2009/11/unicorn.html> Página activa a fecha: (12/04/2015).

Blog Ohnena (2012). *Women Artist: Rebecca Horn*. Información recuperada de <http://www.ohnena.com/blog/2012/09/women-artist-rebecca-horn/> Página activa a fecha: (12/04/2015).

Cork, Richard (2005). *Rebecca Horn invade nuestros sentidos*. Times Online . 21 de mayo de 2005. Web. 17 de noviembre 2009. Información recuperada de http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/article524661.ece > Página activa a fecha: (12/04/2015).

Holzwarth publications (2003). *Rebecca Horn Films*. Información recuperada de http://www.holzwarth-publications.de/pages_editions-eng/horn_films.html#dvd1 Página activa a fecha:(12/04/2015).

Horn, Rebecca (1973). *Actuaciones II*. Documentación de nueve actuaciones: Unicornio, 1970. Extensión Head, 1972. Fan Cuerpo Blanco, 1972. Guantes de dedo, 1972. Finger Feather, 1972. Gavin, 1971 Cockfeather. Máscara, 1972. Pencil Mask, 1972. Máscara Cockatoo de 1973 con D. Finke, Gavin, Karin Halding, E. Mitzka. Producción: Helmut Wietz 16 mm.

Gioffré, M. (2009). *Rebecca Horn: el azar y el diálogo*. Información recuperada de http://www.lagaceta.com.ar/nota/356517/LGACETLiteraria/Rebecca_Horn:_azar_di%C3%A1logo_.html Página activa a fecha: (12/04/2015).

Grosenick, Uta (2003). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Madrid. Taschen Benedikt.

Haenlein, Carl (1997). *Rebecca Horn: The Glance of Infinity*. Zurich Berlin & New York. Editorial Kestner Gesellschaft and Scalo.

Hughes, Robert (1993). *Arte: Mecánica Ilustrado*. Time Magazine. 13 de septiembre de 1993 Web. 17 de noviembre de 2009. Información recuperada de <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,979201,00.html> Página activa a fecha: (12/04/2015).

Miss B (2012). *Del objeto y su transcendencia: Rebecca Horn*. Información recuperada de <http://www.theaglaworld.com/2012/01/del-objeto-y-su-trascendencia-rebeca.html> Página activa a fecha: (12/04/2015).

- Ramírez, Juan Antonio (2002). *Corpus Solus*. Madrid. Editorial Siruela.
- Romero, A. y Giménez M. (2005). *Rebecca Horn*. Información recuperada de www.deartesy pasiones.com.ar/03/doctrans/Rebecca%20Horn.doc Página activa a fecha: (12/04/2015).
- TATE. *Rebecca Horn Overflowing Blood Machine 1970*. Información recuperada de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-overflowing-blood-machine-t07843> Página activa a fecha: (12/04/2015).
- (2011). Rebecca Horn. Información recuperada de <http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com.es/2011/02/rebecca-horn-michelstadt-alemania-1944.html> Página activa a fecha: (12/04/2015).
- (2013). *Arte y cuerpo, cuerpo y arte*. Información recuperada de <http://colaboracionum2013.blogspot.com.es/2013/06/rebecca-horn.html> Página activa a fecha: (12/04/2015).
- (S. f.) Rebecca Horn, “Cornucopia, Seance for Two Breasts”, 1970. Información recuperada de <http://www.medienkunstnetz.de/works/cornucopia/images/2/> Página activa a fecha: (12/04/2015).
- http://es.wikipedia.org/wiki/Rebecca_Horn Página activa a fecha: (12/04/2015).

4.2.3. Análisis 3: Gina Pane (Francia 1939-1990).

Obra referente: *Le lait Chaud* (1972).

Obra relacionante: *Escalade non -anesthésiée* (1971).

Forma de expresión: *body art, performance.*

Palabras claves: *body art.* Vocabulario simbólico: sangre, leche, miel, fuego. Ritos religiosos: estigmas. Heridas símil memoria del cuerpo. La sangre y los tabúes: el rostro, la muerte, expresionismo-romántico. Catarsis, crítica y liberación a la represión social. Denuncia social. Dolor como purificación.

Función del artista: el artista desde su cuerpo. Acción dolor – psique reacción – toma de consciencia. El cuerpo propio asimilado al cuerpo social.

Marco del artista: en su infancia, Pane tuvo que enfrentarse a las distintas religiones de sus progenitores ya que el padre era católico y su madre protestante, lo que creó una confrontación familiar que la llevó a replantearse la religión, esta realidad quedó reflejado en la mayoría de sus obras. Parece ser que la filosofía de Quinto Septimio Florente Tertuliano⁴⁷⁸, fue su inspiración para sus primeros trabajos.

A lo largo de su trayectoria, Pane desarrolló cinco etapas de las que destacaremos tres fases

⁴⁷⁸. (Cartago, 160–220).



Fig. 528. Pane, Gina. Autorretrato.

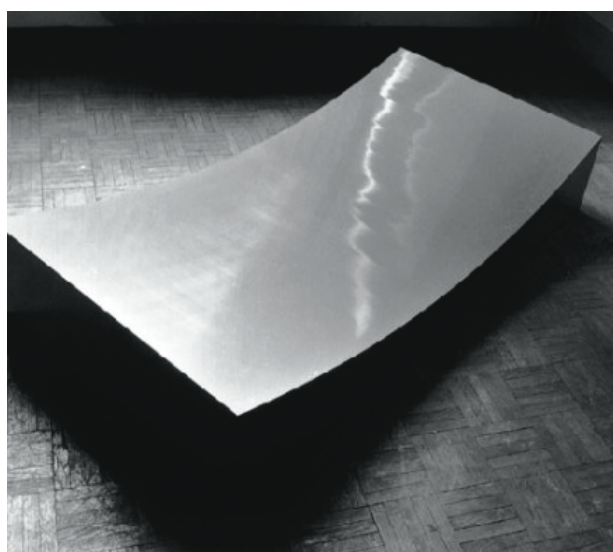


Fig. 529. Pane, Gina (1965-1966). *Hyde Park Gazon* [Hyde Park Prato]. Hierro galvanizado pintado. 15 x 130 x 60 cm. Colección Denis Coutrot.

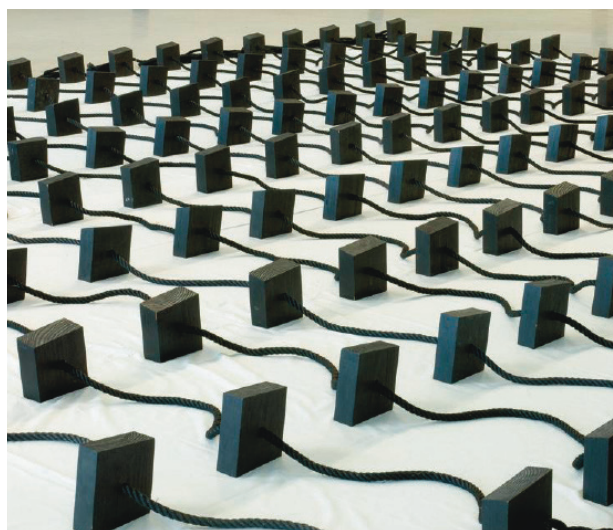


Fig. 530. Pane, Gina (1968). *La Pêche endeuillée*. Colección Frac des Pays de la Loire, Carquefou, Francia.

creativas distintas, en un comienzo y hasta 1968 realizaba pinturas geométricas y “estructuras *affirmées*” metalizadas, trabajadas desde una perspectiva minimalista y abstracta, como son *Hyde Park Gazon* (1965-67) y *La Pêche endeuillée* (1968). Fue en Turín, realizando la acción *Autocrítica* (1969), que arrojando cuatro dibujos a un torrente, abandonó la etapa pictórica, a partir de ese momento comenzó a desarrollar acciones corporales hasta casi finales de la década de los 70. Es esta fase de su trabajo la que ha quedado más arraigada, y que más ha influenciado en el arte, siendo considerada la madre del *body-art* europeo, siendo esta vertiente artística nuestro motivo de estudio. En su última fase, que fue desde 1980 hasta el año 1989 (año anterior a su muerte), realizó murales con alta carga simbólica y religiosa.

Sus acciones o *body-art* las ejecutaba en tres fases: una primera de proyección (*storyboards*), otra la ejecución de la acción, registrada fotográficamente o filmada, y la parte final o de edición. La utilización de elementos con alta carga simbólica era recurrente en sus *body-art*, por ejemplo en *Action Transfert* (1973) trabajó con tres elementos de vida: la sangre, el agua y la leche. La artista en estas acciones se enfrentaba psíquica y emocionalmente a una confrontación religiosa y al desencuentro con los condi-



Fig. 531. Pane, Gina (1973). *Action Transfert*.



Fig. 532. Masson, Françoise (1973). *Pane, Gina. Action Transfert* (detalle), 19 aprile 1973.



Fig. 533. Masson, Françoise (1973). *Pane, Gina* (1973). *Action Transfert* (detalle).

cionamientos morales existentes en la sociedad. Su postura era la expresión del inconsciente, de la ruptura con una realidad social y finalmente con ella misma. Estéticamente bellos, pero con un “obligado” derramamiento de sangre, ya fuese a través de cortes catárticos, masticando cristales, o subiendo escaleras cortantes con los pies desnudos. Filosóficamente ocupada en la identidad-social y la identidad-del yo interior, recordemos que su apellido nomina el dolor, al cristal y al alimento básico.



Fig. 534. Pane, Gina (1974). *Action relic of “Azione Melanconica”*. Textil, sangre. Enmarcado: 13 1/2 x 9 3/4 x 1 3/4 pulgadas, 34,5 x 25 x 4,5 cm.

Obra relacionante descripción: *Escalade non anesthésiée* (1971).

Esta acción fue ejecutada privadamente en el estudio de unos amigos, siendo documentada fotográficamente. En esta performance de resistencia física, Pane denunciaba la tortura, el terror que la sociedad impone al individuo, el estado de inconsciencia y como trasfondo la guerra de Vietnam. Exhibiendo el contacto con la realidad sin anestesia y con sufrimiento, buscando los límites del yo, creando según la artista “una inscripción crítica del cuerpo” en relación a su lugar en la sociedad. La acción consistió en la ascensión por una estructura metálica que estaba provista de púas metálicas, en las zonas de sustentación.

Nivel espacio temporal: el espacio privado de la acción (como fue el estudio de sus amigos), y en un tiempo de reconocimiento de la situación social y del “yo”, en todos los espacios vitales (el propio y el de denuncia).

A nuestro entender, los atractores o memes de valores con los que trabaja la artista son cinco. Formalmente se expresa desde el atractor 2 y desde el atractor 4 (desde el sacrificio individual ante la situación de la guerra hasta la metáfora bíblica de la ascensión), su posicionamiento oscila entre los atractores 2 y 3 (desde el sacrificio del 2 hasta el sometimiento aparente

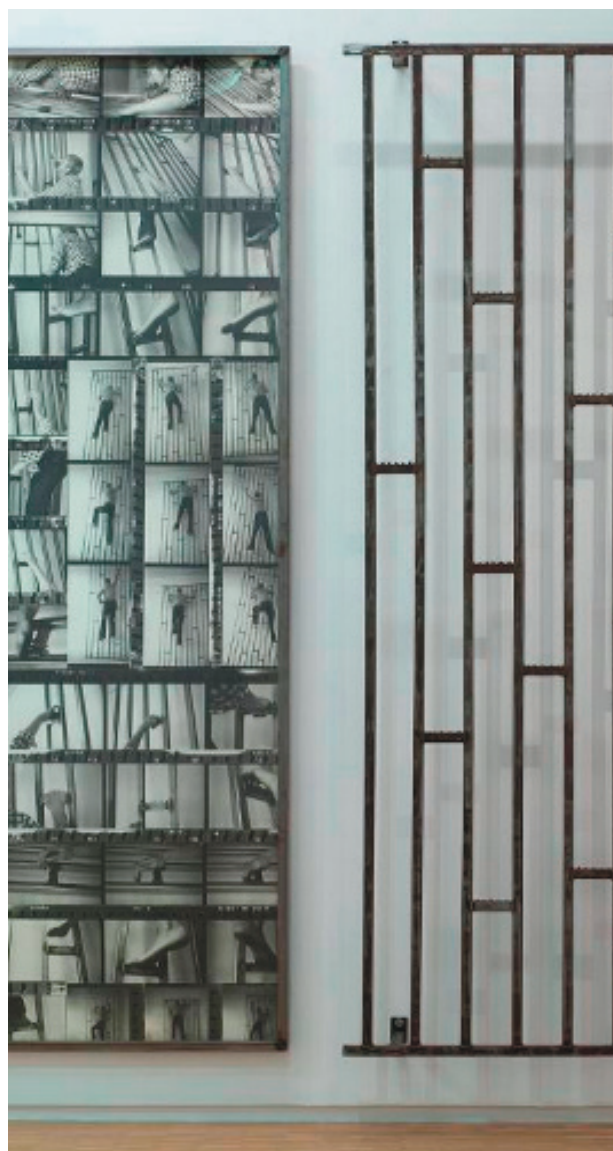


Fig. 535. Masson, Francoise (1971). Pane, Gina. *Escalade non -anesthésiée*.



Fig. 536. Masson, Francoise (1971). Pane, Gina. *Escalade non -anesthésiée*. (Fragmento documento fotográfico).

del 3) y “somete” además al espectador a los atractores 5 y por armónico al 6.

Nivel simbólico: Encontramos una simbología clara en la escalera como “escalera de ascensión” o “escalera de Jacob”. Siendo la sangre el enlace de la realidad, entre el símbolo y el entorno, a través de su cuerpo. Gina Pane, a nuestro entender, quería demostrar como al estar anestesiados no somos conscientes del efecto de nuestras acciones y es la sangre la realidad que queda en nuestro devenir de –ascensión-descensión– por los espacios vitales.

Nivel iconográfico-iconológico: la sangre pasa a ser el elemento gráfico, también como elemento de consciencia. Escribió Pane: “Denominé la acción *Escalade non anesthésiée* para protestar contra un mundo en el que todo está anestesiado. La guerra del Vietnam continuaba y mi obra tuvo una clara dimensión política” (airaM, cita de Pane (s. f.), 2010).

Nivel contextual-referencial: esta fue una de sus primeras acciones de herir su cuerpo, de trascenderlo, en un intento de denunciar el rechazo de la sociedad al sufrimiento, que por otro lado acepta mediáticamente. Posteriormente trabajó con símbolos de vida y muerte en *Action sentimental* (1974), a nivel formal se clavó espigas de rosas en su brazo izquierdo al que posteriormente aplicó cortes en la palma de la mano.



Fig. 537. Pane, Gina (1973). *Action sentimentale*. Milán. Colección de Egidio Giorgi, Massa.

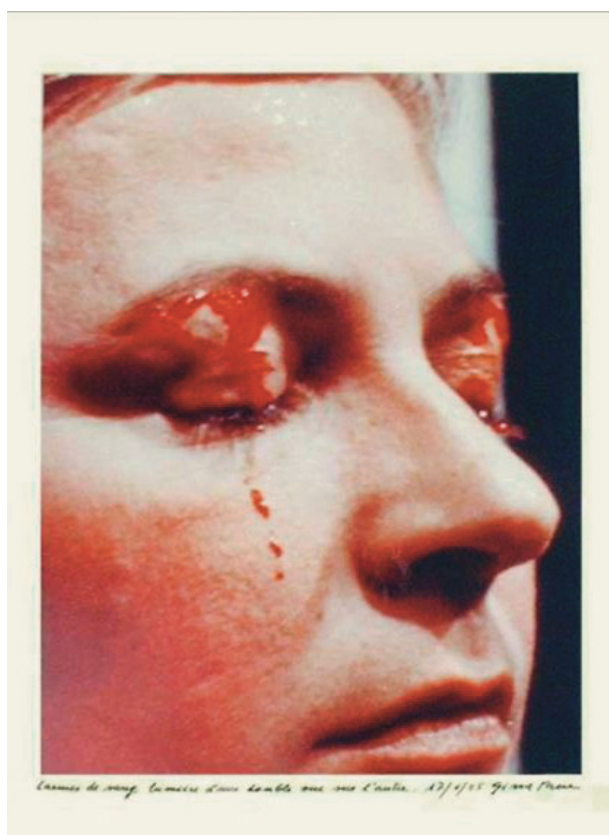


Fig. 538. Pane, Gina (1974). *Action Psyché*. Detalle del tríptico.
Pie de foto “Larmes de sang, lumière d’une duplicar vue sur l’autre”.

A la simbología del blanco y la sangre, se unió la de la flor mística (rosas rojas) que transmutaron en una vagina, y cuyas espinas se fueron incrustando a lo largo de su brazo, en un injerto sentimental, finalmente las flores pasan a ser blancas, vaciado el rojo (de la sangre, el dolor y la pasión) a través de su brazo transmutando su color al blanco (amor purificado, místico). El brazo fue extendido hacía el grupo de mujeres que observaban la acción, fig. 537.

En *Action Psyché* de 1974, Pane se cortó en las cejas cegando así sus párpados, la artista mostró la ceguera y las lágrimas de sangre ante el público, se realizó cortes en forma de cruz siendo el centro de la misma su ombligo, recordándonos el acto procreador del vientre en relación a culturas ancestrales africanas y así mismo el símbolo cristiano. Declaró Pane: “Dios es obligatoriamente algo que está muy presente”.

En *Cuerpo presente* (1975), lentamente sometió sus pies a cortes de cuchilla, caminando mientras las huellas iban dejando caer la sangre, en una obra perecedera y única con cada una de las pisadas; finalmente caminó por encima de brasas ardientes y cenizas.

En sus acciones, la artista ejecutaba una serie de rituales que podrían considerarse (dentro de la simbología utilizada y referencial), como claros enfrentamientos a la sociedad y a los ta-



Fig. 539. Pane, Gina (1974). *Larmes de sang, Action Psyché*.



Fig. 540. Pane, Gina (1975). *Cuerpo presente*.



Fig. 541. Pane, Gina (1977). *Action Laure*. © Galerie Isy Brachot, Bruselas.

búes no escritos, tanto del rostro, como de la muerte. Llegando a comentar: “... la muerte se ha convertido en un tabú, en un hecho intolerable, ya que el diálogo con la muerte empieza con el nacimiento y debemos afrontarla con una conciencia elevada” (Jones, cita de Pane, 2006).

En *Laure* (1977), realizó cortes en su mano y dejó caer su sangre sobre un manuscrito que estaba escribiendo. A través del lenguaje del dolor Pane nos enseñó su función purificadora, al mismo tiempo el dolor la reencontraba con su propio cuerpo, con su propia carne. “Sufro, luego existo”. Esta obra la enlazamos con la posterior del artista Abel Azcona *Jihad 191* (2013).



Fig. 542. Pane, Gina (1977). *Action Laure*. © Galerie Isy Brachot, Bruselas.

Obra referente descripción: *Le lait Chaud* (1972).

Esta acción, se desarrolló pausadamente con un gran dominio sobre su cuerpo y el dolor. Vestida con ropa blanca (color del duelo en la cultura oriental), y manteniendo la máxima “el blanco no existe” dio comienzo a la acción, colocándose de espaldas al público e infringiéndose se cortes con una cuchilla de afeitar en la espalda, las manchas rojas iban brotando a través de su camisa. En otro momento de la acción jugó con una pelota de tenis, comparando el acto de jugar con el acto violento del corte. Otro instante destacó de esta performance, cuando Pane se giró (dando la cara al público), y enfrentándose al mismo tomó la cuchilla cortándose la cara, las personas gritaron: “No, la cara no!”.

Declaró la artista sobre esta situación:

... había abordado un problema esencial: el esteticismo según lo entiende cada uno de nosotros. el rostro es tabú, es el centro de la estética humana, el único lugar que conserva un poder narcisista”. Después de esta acción, Pane giró la cámara de vídeo hacía el público para que se autotestificaran. (Jones, cita de Pane, 2006)

Nivel espacio temporal: el espacio, abierto al público, se desarrollaba a la par que los espacios metafóricos, y los espacios mentales caían sobre



Fig. 543. Pane, Gina (1972). *Le lait chaud*. Le lait chaud Ensemble de dix fotografías. Orden modificado de las imágenes.

los tabúes. El tiempo fue sumado: al tiempo del artista se sumó en el giro de la cámara el tiempo del espectador.

Fotografías y vídeo fueron realizadas en la casa de Jean et Mila Boutan, el 31/05/ 1972 a las 20h.

A nuestro entender, los atractores o memes de valores con los que trabaja la artista en esta obra concreta son cuatro. Formalmente se expresa desde el atractor 2 y desde el atractor 5 (desde el tabú de la no lesión en la cara hasta las formas de expresión del atractor imperante en la sociedad en la que participaba), su posicionamiento oscila entre los atractores 2 y 4 (desde el autosacrificio del 2 hasta la simbología asociada al blanco, ya por pureza, ya por color de duelo en algunas culturas) y “somete” además al espectador a los atractores 5 y 6.

Nivel simbólico: desarrollo de símbolos de dolor ante la muerte (el blanco en algunas culturas asiáticas), a los que se sumaba la sangre con su realidad y “metáfora”.

Nivel iconográfico-iconológico: blanco duelo, la sangre física. La herida y el tabú de la pérdida de la identidad a través del rostro.

Nivel contextual-referencial: de profunda influencia en artistas posteriores dedicados a la performance y al body art, dirigió entre (1978-79) un taller de performances en el Centro Georges Pompidou de París.

Mucho se ha escrito sobre la función del artista:

... según Freud el papel del artista consiste en dar forma a sus deseos y apetitos según las reglas estéticas. Una vez que ha calmado de esa manera el elemento perturbador que lleva consigo, vuelve a ser un hombre normal, que padece como todos la represión de sus apetitos. El artista se procura así un placer estético a su manera pues participa de la “realización de una tendencia poderosa”. La valoración de las formas estéticas que proclama se refiere por tanto a que dichas formas representan un orden en el mundo desordenado e infinito de la sexualidad primitiva.” (Neret, 1993, p. 138)

Sobre esta artista se han extractado algunas referencias que, a nuestro entender, explica su universo. El investigador Aliaga escribió sobre la artista: “(...) Provista de un bagaje psicoanalítico Pane inscribió la herida en su cuerpo para indicar, entre otras cuestiones, su empatía con otras mujeres (una clara referencia lésbica), por ejemplo en *Acción Sentimental*, Milán, 1973” (Aliaga, 2007).

Laura de la Mora (2005) en su tesis doctoral expone: “En su obra derriba fronteras arte-vida

por una auténtica experiencia en performance, donde sólo el poder del discurso disturbe, corroa y revele fundamento.”

Es por eso que consideramos la afirmación de Sánchez:

El lenguaje corporal contiene la base de una verdadera ciencia del hombre que tienta con renovar todas las fuerzas del inconsciente, con la memoria de lo humano, de lo sagrado, con el espíritu: Psi-que, con el dolor y la muerte, para restituir la conciencia a su fuerza primera: Los secretos de la vida. (Sánchez, 2008)

Estas conductas (clínicamente hablando), de cortes y autoflagelación son consideradas patológicas y al mismo tiempo (desde un prisma meta-clínico), supraconscientes, en intentos de enfrentarse cara a cara con las ansiedades trascendentes y universales.

“Si el pintor trabaja con la pintura y la tela y el escultor con la piedra y el cincel, mi materia prima es mi propia sangre”. En este planteamiento de Gina Pane subyace el concepto de estigmas desde un prisma religioso: “Nada tenían que ver con la institución eclesiástica ni con sus dogmas, sino con mi concepto personal de religión” (Labella, cita de Pane, 2010).

Refiriéndose a estos estigmas-heridas disertó la artista: “(...) la herida pone de manifiesto, identifica e inscribe un cierto malestar. Está en el centro de mi práctica, es el grito y el blanco de mi discurso. La afirmación de la necesidad vital, elemental de la revuelta individual. Una actitud que no es autobiográfica. Pierdo mi identidad reencontrándola en los otros, un vaivén, un equilibrio de lo individual y de lo colectivo, el cuerpo transindividual... .”(VV.AA, cita de Pane, 2001)⁴⁷⁹

Hallamos dos acciones distintas, por un lado el hacer sobre los ritos tabúes, por el otro la ruptura. Marcados sus trabajos con un romanticismo extremo pretendía producir una catarsis emocional en el espectador, para culminar la acción buscando con la herida y con el dolor la purificación, no sólo la propia sino la social.

Esta artista ha dejado una estela de influencia en el movimiento *body art* en Francia, desligada del accionismo vienés, ha sido recreada por diversos artistas, siendo uno de los casos más actuales y conocidos el homenaje que Marina Abramovic le dedico (entre otros artistas de la performance), en *Seven Easy Pieces* (2005).

479. Pane, G. *El instante eterno*. Ed. Consorcio, Castellón, 2001. Pág. 105.

Valoración global de las obras: varios son los motivos por los que se han seleccionado estas dos obras. En primer lugar, por el uso de la herida sangrante como acto propiciatorio en rituales sociales. Por otro lado, el encuentro del yo con el interno, el dintorno y el entorno. En segundo lugar por el uso de materiales reales y simbólicos ancestrales (como es la miel en los rezos africanos, en *Le Miel de F. L’homme africain en prière* (1986-1987), en el uso doble de la sangre como elemento de muerte y como elemento de vida, junto con la leche y la miel como alimentación mística. En tercer lugar, por el presupuesto que esta artista define y que compartimos: “Yo, la artista soy los otros; a vosotros me dirijo por que sois la unidad de mi trabajo: el otro...”.

Fuentes de información:

Blog sobre Pane, Gina (2011). *La notion de performance*. Información recuperada de <http://gina-pane.wordpress.com/tag/body-art/> Página activa a fecha: (26/04/2015).

Centre Pompidou (2006). *Le corps dans l’œuvre*. Información recuperada de <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-corps-oeuvre/ENS-corps-oeuvre.htm> Página activa a fecha: (26/04/2015).

Cruz Sánchez, Alberto (2012). *Los límites de la creación*. Información recuperada de http://www.larazon.es/detalle_hemeroteca/noticias/LA_RAZON_498547/8578-los-limites-de-la-creacion-por-pedro-alberto-cruz-sanchez#.Ttt19WBMLkPKsXo Página activa a fecha: (26/04/2015).

Gina Pane exhibition. Backstage. (2012). Documento visual recuperado de http://www.youtube.com/watch?v=YWBV_ywI1Hc Gina Pane exhibition - Backstage Página activa a fecha: (26/04/2015).

Graves, Jen (2014). *Currently Hanging: Gina Pane’s Steel Stairs and Locked-In Hurt*. Información recuperada de <http://slog.thestranger.com/slog/archives/2014/04/02/currently-hanging-gina-pa-nes-steel-stairs-and-locked-in-hurt> Página activa a fecha: (26/04/2015).

Inferno (2011). *Resistances plurielles (1969-1979)*. Información recuperada de <http://inferno-magazine.com/2011/12/05/resistances-plurielles-1969-1979/> Página activa a fecha: (26/04/2015).

Jones, Amelia (2006). *El cuerpo del artista*. España. Phaidon.

Kamel mennour. Gina Pane. Información recuperada de http://noticias-de-hoy.es/gina_pane Página activa a fecha: (26/04/2015).

Labella, Carmen (s. f.). *Tres experiencias performáticas sobre deseo, suplico y feminidad*. Infor-

- mación recuperada de http://www.investigartes.com/inicio/index.php?option=com_content&view=article&id=72:tres-experiencias-performaticas-sobre-deseo-suplicio-y-feminidad&catid=36&Itemid=72 Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Leszkowicz, Pawel (2010). *Mujer de San Sebastián: líneas paralelas en el arte lésbico radical de Gina Pane y Catherine Opie* en http://www.interalia.org.pl/index_pdf.php?lang=en&klucz=&produkt=1276024571-378 Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Lombardi, Monica (2012). Gina Pane. *The Vulnerability of Human Body*. Información recuperada de <http://www.theblogazine.com/2012/06/gina-pane-the-vulnerability-of-human-body/> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Molano, Cecilia (2010). Gina Pane. Información recuperada de <http://ceciliamolano.com/tag/gina-pane/> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Pane, G (2001). *El instante eterno*. P. 105. Castellón. Ed. Consorcio.
- Pezconejo (2011). *Gina Pane: memoria del cuerpo*. Información recuperada de <http://pezconejo.com/2011/11/14/ginapane/> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Retóricas corporales (2011). *Gina Pane*. Información recuperada de <http://retoricascorporales.blogspot.com.es/2010/11/gina-pane.html> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Santesteban, Mercedes (2010). *Arte y cuerpo*. <http://paralelotrac.wordpress.com/constelaciontrac/arte-y-cuerpo-mercedes-santesteban/> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Sustaita Aranda, Juan Antonio (2011). Tesis doctoral *La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo*. Información recuperada de <http://eprints.ucm.es/13794/1/T33254.pdf> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Valerio Dehò (2012). *Dammi una lametta che mi taglio le vene*. Información recuperada de http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=1025&det=ok&articolo=GI-NA-PANE Página activa a fecha: (26/04/2015).
- <http://blog.musaeum-ed.it/2012/06/gina-pane-a-trento-e-per-amore-vostro-laltro/> Página activa a fecha: (26/04/2015).

4.2.4. Análisis 4: Carolee Schneemann (Estados Unidos, 1939).

Obra referente: *Blood Work Diary* (1972).

Forma de expresión: obra pictórica.

Obra relacionante: *Hand/ Heart for Ana Men-dieta* (1986).

Forma de expresión: performance-pinturas-poesía.

Palabras claves: Arquetipos. Antigüedad. Vuelta a los orígenes. Escritura corporal. Tabúes. Libertad sexual. Ritual extático. Política de género. Escritura corporal.

Función del artista: función arquetípica prehistórica ramificada al arquetipo de diosa. El uso del cuerpo como escritura y recreación.

Marco del artista: esta artista estadounidense es considerada una de las grandes del *body art* americano, conocida por sus instalaciones complejas y dentro del mundo del vídeo arte. Su trayectoria, en un principio controvertida por su desinhibición sexual al centrarse en los tabúes existentes sobre la libido femenina (años 60), fue enriqueciéndose con un trasfondo antropológico y mitológico, buscando trabajar artísticamente desde el ritual hasta la cultura vigente. En lo que refiere a la escritura corporal fue una pionera.

Fue en 1963, cuando Carolee Schneemann realizó su primera performance colectiva *Eye*



Fig. 544. Schneemann, Carolee (2010).



Fig. 545. Schneemann, Carolee (1963). *Eye Body: 36 Transformative Actions*.

Body: 36 Transformative Actions. A lo largo de la cual utilizó distintos materiales como: pintura, piel, plumas, vidrio, plástico, espejos rotos, grasa, y el uso de paraguas y serpientes de jardín, dichos materiales fueron utilizados como palabras que la artista articulaba sobre el espacio en el que transcurría la acción, y también sobre su cuerpo, que como sujeto- objeto tomó el papel de libro vivo. A partir de esta integración de su cuerpo como materia recreó distintos arquetipos de la Antigüedad, por ejemplo a la *Diosa de las serpientes*, también la vemos desempeñar desde una visión arcaica distintos papeles de mujer-diosa, así como de vulva visible, lo que pasó a conformar una performance de erotismo extremo, recreando finalmente rituales extáticos.

... pertenece al grupo de artistas mujeres que hacia los 1970s empezaron a explorar los vestigios de lo que creían ser un pasado matriarcal del cual figuras como la Venus de Willendorf alcanzaron el estatus de arte histórico, trascendiendo las interpretaciones que reducían su significado a clichés fetichistas. (Sustaita, cita de Ebony, 2011, p. 481)

Henry Sayre (1989) sobre la lectura de esta acción de Schneemann, explicó como estaba vinculada al: "... sistema Mujer-Diosa, en el uso del cuerpo como fuerza "vernácula, arcaica y primaria".



Fig. 546. Schneemann, Carolee (1963). *Eye Body: 36 Transformative Actions.* (Paraguas).



Fig. 547. Schneemann, Carolee (1975). *Boa Constrictor.*

Schneemann en su momento afirmó que no conocía la simbología de la serpiente en las culturas antiguas, ni la figura de la Diosa Serpiente minoica, y que se enteró años más tarde. Nos preguntamos si sería el subconsciente en un sesgo meta-meme o el olvido social del momento, fig. 547. En *Unexpectedly research* (1962-1991), recogió distintos estereotipos femeninos atávicos, dentro de las culturas indoeuropeas. En esta pieza compuesta de una serie de 16 grabados y collages con textos, estudió conceptualmente como las acciones realizadas por el cuerpo podían copiar estos atavismos.

El hecho de que una artista utilizara su cuerpo desnudo como una extensión de las manifestaciones pictóricas y escultóricas/constructivas tradicionales constituía en 1963 un acto extremadamente radical, ya que desafiaba y amenazaba las “líneas territoriales y psíquicas de poder por las que las mujeres eran admitidas en el Club Artístico de los Sementales. (Jones, cita de Schneemann (1979), 2006)

En 1964, Schneemann representó en la Judson Memorial Church con su grupo *Kinetic Theater* la performance *Meat Joy*. En esta pieza 8 participantes semidesnudos bailaban y se recreaban con objetos, alimentos crudos y animales muertos, con la intención de liberar las



Fig. 548. Schneemann, Carolee (1962-1991). *Unexpectedly research*. Fragmento, el cuerpo copia.



Fig. 549. Schneemann, Carolee (1964). *Meat Joy*. Fotografía de Al Giese. Detalle de imagen.

energías comunicativas del cuerpo a través de una acción orgiástica. La artista describió la obra como: “... un “erotic rite” y una indulgente dionisiaca “celebration of flesh as material”.

Vi la vagina como en un espacio translúcido, en el que la serpiente era un modelo hacia el exterior : animada por su paso de lo visible a lo invisible , una bobina en espiral anillada con la forma de deseos y misterios generativos, los atributos de ambos poderes sexuales femeninos y masculinos . Esta fuente de “conocimiento interior” se simboliza como el primer indicio primario unificador del espíritu y la carne en el culto de la diosa. (Schneemann, s. f)⁴⁸⁰

Esta especie de teatro cinético se veía influenciado además por la obra de A. Artaud y Mc Clure. En la misma utilizó sangre de reses para cubrir los cuerpos, explicando que:

El tomar la esencia de los materiales... significa que todo espacio particular, todo escombros único de París (donde también se representó el acto) y todos los interpretes “encontrados”... serían elementos estructurales potenciales para la pieza... lo que encuentre

480. I saw the vagina as a translucent chamber of which the serpent was an outward model: enlivened by its passage from the visible to the invisible, a spiraled coil ringed with the shape of desire and generative mysteries, attributes of both female and male sexual powers. This source of ‘interior knowledge’ would be symbolized as the primary index unifying spirit and flesh in Goddess worship Traducción propia.



Fig. 550. Schneemann, Carolee (1964). *Meat Joy*. Judson Church, Nueva York.

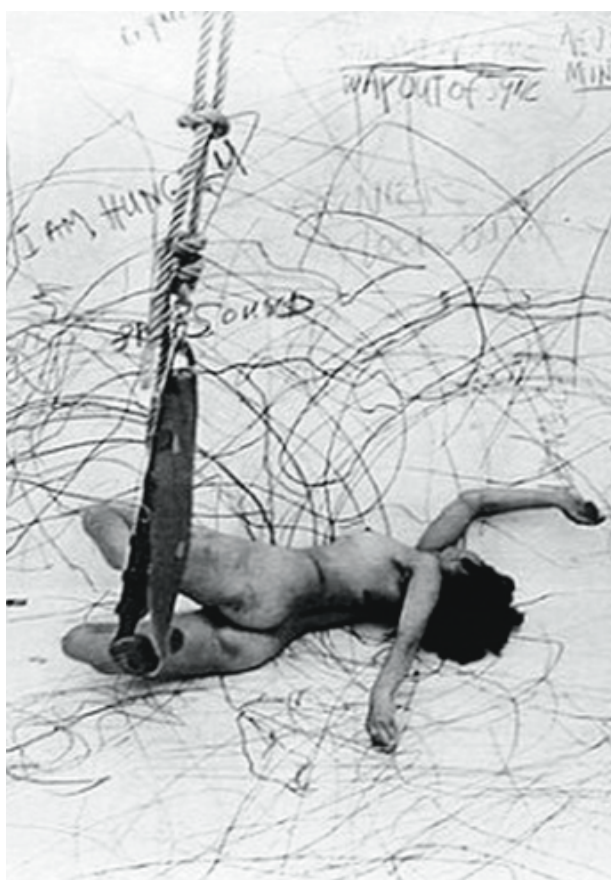


Fig. 551. Schneemann, Carolee (1973-76). *Up To And Including Her Limits*. Instalación y vídeo.

será lo que necesite, tanto en términos de intérpretes como de “relaciones de espacio metafóricamente impuestas. (Golberg, cita de Schneemann, 2002, p. 138)

En 1972, llevó a cabo *Blood Work Diary*, obra referente que vamos a estudiar en este análisis y entre 1973-76 realizó la acción *Up To And Including Her Limits*, en la que la artista trabajó su cuerpo como soporte de escritura, suspendiendo su cuerpo con arneses, realizó escritura automática con trazos del movimiento corporal que iban dejando su huella en el entorno. Conceptualmente replicaba al expresionismo abstracto, a Pollock y a la pintura de acción.

En una de sus obras más reconocidas y polémica *Interior Scroll* (1975), la artista trabajó con el concepto de la vulva interior. Desnuda y encima de una mesa desde el interior de su vagina extrajo un rollo de papel con un poema escrito por ella durante el año 1974 y que leyó in-situ: “¡Ahora las diosas están de vuelta y nadie sabe qué hacer con ellas! Y nosotras preguntamos, ‘¿Es de esto de lo que te asustas: este húmedo michito? ¿Es esto el Atemorizante Otro —el clítoris que tiene que ser extirpado, mutilado o enmudecido?’ ”.

El texto se publicó en 1976 con el título *Cezanne. She was a Great Painter* (Cezanne, una gran pintora). En 1979, desarrolló una teoría so-



Fig. 552. Schneemann, Carolee (1975). *Interior Scroll*.



Fig. 553. Schneemann, Carolee (1975). *Interior Scroll*.

bre la performance en *More than Meat Joy*.

El dibujo y la masturbación fueron las primeras experiencias sagradas que recuerdo. Ambas actividades empezaron cuando tenía cerca de cuatro años. Exquisitas sensaciones producidas en mi cuerpo, e imágenes que hice en papel se enredaron con lenguaje, religión, todo lo que me había sido enseñado. Como resultado, yo pensé que en los genitales era donde vivía Dios. (Sustaita, cita de Schneemann a Montano (2001), 2011)

Con posterioridad a *Blood Woork Diary* de 1972, desarrolló un estudio sobre los tabúes de la sangre, y los símbolos menstruales⁴⁸¹, recogido en *Fresh Blood-A Dream Morphology* (1981-1987). Trabajando con símbolos con forma vulvica (v), fig. 556.

En la actualidad, la multifacética artista continua con su trayectoria en la investigación del cuerpo, las tradiciones visuales y los tabúes (en relación a la entidad social y de género), ejerciendo una decisiva influencia en el Arte.

481. Derivados de un sueño menstrual. "In the dream, she was sitting with three men in a taxi when one of them pointed to his thigh because he thought he was bleeding. She fears she has accidentally stabbed him with her umbrella producing the spurt of blood. She then receives a bouquet of dried leaves with dolls' heads in it from her lover. The umbrella and the bouquet form the basis of her research, "As I drew the two dream objects I saw they were linked by an archaic symbol of the female sex: an incised".



Fig. 554. Riemens, Wim. Schneemann, Carolee (1981). *Fresh Blood-A Dream Morphology* in Middelburg.



Fig. 555. Schneemann, Carolee (1981). *Fresh Blood-A Dream Morphology* in Middelburg. Detalle de imagen. Nuevamente el paraguas.



Fig. 556. Schneemann, Carolee (1995). *Vulva's Morphia*.

Obra referente descripción: *Blood Woork Diary* (1972).

En esta obra Scheemann colocó sobre un panel de madera una serie de telas rectangulares⁴⁸², manchadas de sangre, y con palabras identificativas en cada recuadro haciendo mención al diario menstrual.

Nivel espacio temporal: podemos decir que era el tiempo social o el momento necesario para trabajar con los tabúes que referenciaban a aspectos esenciales femeninos. Mientras que el espacio de la obra era adaptado al tiempo y al espacio físico (de exposición). Aunque en este sentido, la primera obra que destacó sobre los tabúes de sangre menstrual fue la litografía que la pionera Judy Chicago había realizado, en la que se veía un cuerpo de mujer extrayéndose un tampón menstrual, en *Red Flag* (1971). En la exhibición de la sangre menstrual en el arte (que sepamos), este es el primer trabajo de obra perdurable con sangre física. Ese mismo año (1972) Judy Chicago realizó su famosa instalación *Menstruation Bathroom*.

A nuestro entender, los atractores o memes de valores con los que trabaja la artista son tres. Formalmente y por posicionamiento hallamos el atractor 3 y el 5, (desde el posicionamiento de poder sobre su cuerpo y su exhibición hasta un

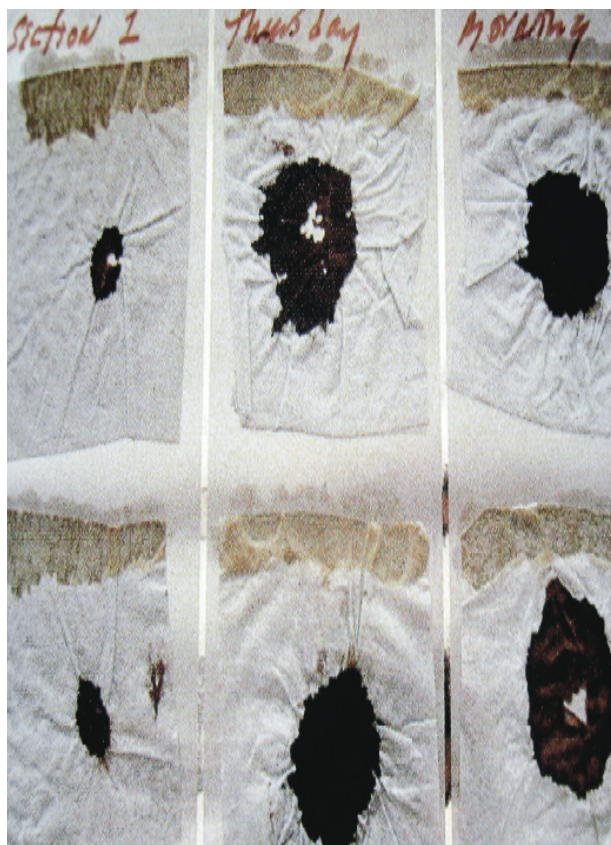


Fig. 557. Schneemann, Carolee (1972). *Blood Woork Diary*. Sangre de menstruación sobre tela. Fragmento de imagen.



Fig. 558. Chicago, Judy (1971). *Red Flag*. Foto-litografía, 20 "x 24", Fotografía de Woodman, Donald. Fragmento.

482. En forma de paños higiénicos.

posicionamiento feminista), y “somete” además al espectador al atractor 2 (al exponer los tabúes sobre la menstruación y la mujer menstruante).

Nivel simbólico: es una obra cuya simbología se encuentra en el título y en la etiquetación de las telas que dan sentido a la obra. A un nivel conceptual, el tipo de sangre la dota de sentido.

Nivel iconográfico-iconológico: entendemos la sangre menstrual como proceso e identificación en un diario vaginal.

Nivel contextual y referencial: sobre este tipo de arte afirmó la historiadora Lynda Nead:

El arte corporal de las mujeres, es decir, el arte que se centra en imágenes y aspectos del cuerpo femenino, era un intento, dentro de la esfera cultural, de crear un tipo diferente de visibilidad para las mujeres y plantear temas que hasta entonces habían sido ignorados en las artes visuales. (Dalmau, cita de Nead (1998), 2012).

La artista, en su trayectoria creativa se ha mantenido (a nuestro entender), en un “espacio” de integración, este “espacio” se conforma desde el terreno de lo sagrado, del éxtasis y de la unión orgiástica. Diferenciando por otro lado entre los espacios exotéricos (masculinos) y esotéricos (femeninos), siendo los espacios esotéricos o matriarcales deformados y callados por el patriarcado dominante. Desde ese espa-



Fig. 559. Chicago, Judy (1972). *Menstruation Bathroom*. Mixed media site installation at Womanhouse.



Fig. 560. Jenkins, Casey (2013). *Cating Off My Womb*. Fragmento de imagen.

cio esotérico ha intentado exponer y exponerse, a través de un discurso de lo femenino real, no cultural o social imperante, exhibiendo y por su propia exhibición neutralizando en sus manifestaciones artísticas aquellos tabúes sobre la mujer, y su cuerpo existentes en el momento social. Creando todo un corpus artístico basado en el cuerpo como escritura y principio de placer. Su trabajo es considerado y estudiado por artistas, ensayistas, críticos e historiadores.

Vemos su influencia reflejada en aquellas artistas que abanderan el reconocimiento del menstuo y que lo integran en su arte⁴⁸³. No podemos dejar de ver la influencia de *Interior scroll* y *Blood Woork Diary* por ejemplo en el trabajo de la artista Casey Jenkins⁴⁸⁴, que en *Casting off my womb* (2013) estuvo tejiendo durante 28 días seguidos en una galería en la que cada día introducía una madeja de lana en su vagina, madeja con la que hilaba. El propósito de esta acción según la artista fue: “... integrar las partes y espacios femeninos a la normalidad” (Winter, cita de Jenkins, 2013).

En el caso de la artista Hiromi Ozaki, cuyo nombre artístico es *Sputniko*, ha fabricado una máquina que simula el proceso menstrual *Menstruation Machine* (2010). La artista con este



Fig. 561. Jenkins, Casey (2013). *Casting off my womb*. Fragmento de imagen.



Fig. 562. Sputniko (Ozaki, Hiromi), (2010). *Menstruation Machine* (Takashi's Take). Instalación y vídeo. Fragmento de la misma.

483. Lo hemos tratado tangencialmente en el apartado segundo de esta tesis.

484. (Australia, 1979).

proyecto pretende que los hombres tomen consciencia sobre el proceso menstrual y que reflexionen sobre las diferencias de género.

En el terreno social la menstruación ha sido significada, por ejemplo con el museo (MUM) *Museum of Menstruation Women's Health*⁴⁸⁵, fundado en 1994.

En un sentido divergente se cuestiona la vigencia de la menstruación no continua, y los medicamentos (píldoras de última generación) para evitarla. Los doctores Elsimar M. Coutinho y Sheldon J. Segal publicaron un libro, *Is Menstruation Obsolete?* (1999), Oxford University Press⁴⁸⁶, cuyo título y contenidos refiere sobre esta tendencia.

Valoración global de la obra: el motivo por el que se ha seleccionado esta obra ha sido por la innovación de la presencia física de la sangre menstrual en una obra de arte. Otro motivo y no de orden secundario ha sido el que esta artista fue de las primeras en trabajar con el cuerpo femenino los arquetipos (realizando un papel de diosa receptora), hasta la exposición de la realidad del cuerpo femenino, así como que este ocupaba en la sociedad de los años 60 estadounidense, buscando con ello mostrar el lugar que le correspondía (a su criterio) a través de la realización de performances de naturaleza erótica e intelectual, posicionándose ante su género, estatus y en la sociedad.

485. <http://www.mum.org/>

486. http://elpais.com/diario/2000/10/01/sociedad/970351203_850215.html

Obra relacionante descripción: *Hand/Heart for Ana Mendieta* (1986).

Esta obra es el homenaje que Schneemann quiso dedicarle a la artista Ana Mendieta un año después de su muerte. El homenaje constaba de una acción y una pintura trabajada en paneles. En la acción *Hand/Heart for Ana Mendieta* (1986), la artista se inspiró en los trabajos *land art* de Mendieta, y teniendo en cuenta la muerte por caída de la misma, las figuras fueron realizadas con sangre, cenizas, pintura y jarabe en la nieve, dándoles forma de corazón.

Por otra parte, la pieza pictórica consistió en unos paneles trabajados con pintura acrílica, tiza y ceniza sobre papel superpuesto, en trípticos, sobre los corazones pintados se añadieron las manos de Schneemann.

Nivel espacio temporal: el espacio y el tiempo es el de la recreación del duelo. En el homenaje, la revisión sobre el icono del corazón utilizado por Mendieta como espacio simbólico de unión se alineó con el espacio de los sueños de Schneemann.

A nuestro entender, los atractores o memes de valores con los que trabaja la artista son cuatro. Formalmente se expresa desde el atractor 2 y desde el atractor 4 (desde el ritual individual posicionándose en el hacer de Mendieta, así como por el tipo de muerte de la artista). Su

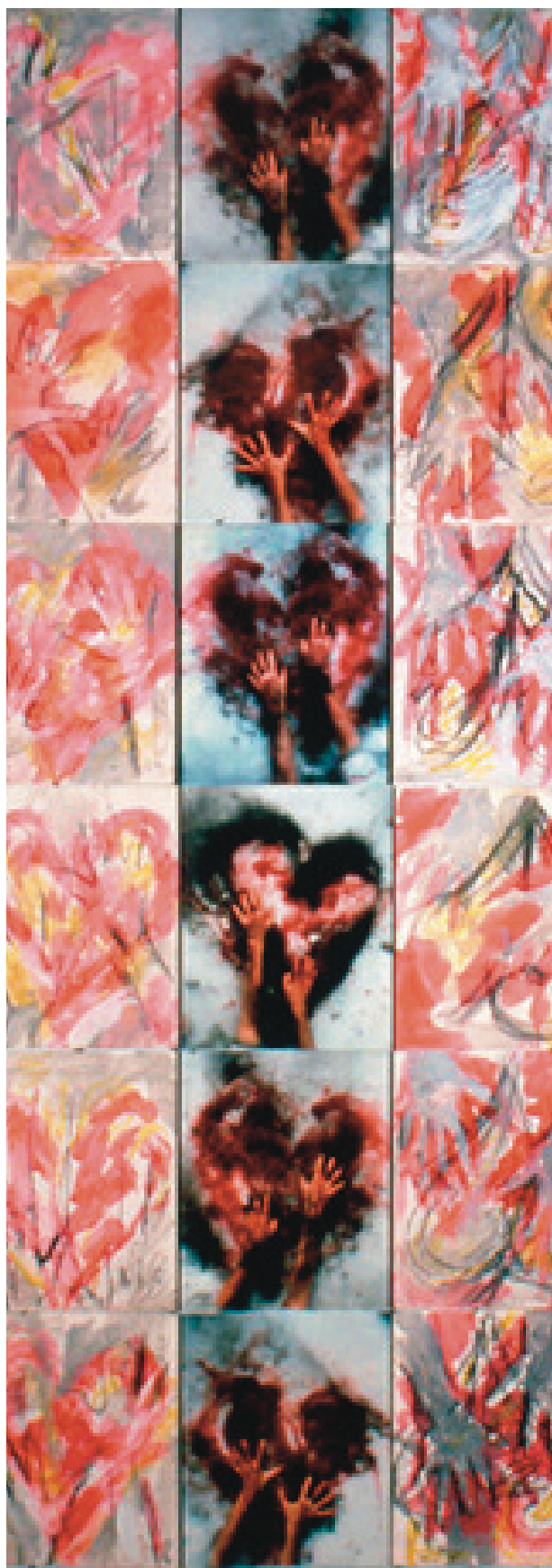


Fig. 563. Schneemann, Carolee (1986). *Hand/Heart for Ana Mendieta*. Pintura. (Tamaño total: 154 "x 57" en 12 trípticos de 12 "x 57" cada uno).

posicionamiento oscila entre los atractores 4 y 5 (desde el sentido de orden superior ante el sueño inspirador, y el 5 ante la reclamación e injusticia por su muerte) y “somete” además al espectador al atractor 1.

Nivel simbólico: tanto en la performance como en las pinturas, el corazón es el símbolo utilizado para representar a Mendieta. Las manos para representar su trabajo. El corazón y las manos hacen relación al sueño que tuvo Schneemann.

Nivel iconográfico-iconológico: sangre física en la acción. En la pintura las manos como relacionantes del corazón. El rojo como símbolo de vida y muerte.

Nivel contextual y referencial: este homenaje partió de un sueño que tuvo sobre Mendieta justo después de su muerte. En un texto de 1988 explica mejor esta situación. Al despertar del sueño, tal y como se lo indicaba el mismo, salió a la nieve en camisón, inmediatamente subió a dibujar las manos de Mendieta que caían al vacío, y como los gestos de las manos formaban corazones, la sangre en el color rojo, en la nieve sangre. Explicaba la artista que ese mensaje en sueños no había sido enviado solamente a ella, también a otros artistas.

La artista cubana Tania Bruguera, por su parte le ha dedicado un homenaje que ha durado 11 años, desde 1985 hasta 1996.



Fig. 564. Schneemann, Carolee (1986). *Hand/Heart for Ana Mendieta*. Pintura. Detalle.



Fig. 565. Schneemann, Carolee (1986). *Hand Heart for Ana Mendieta*. Sangre, ceniza, jarabe en la nieve. Fotografía de Dan Chichester

Valoración global de la obra: varios motivos se han sido tenidos en cuenta para estudiar esta obra que relaciona a estas dos artistas. La implicación de ambas a mostrar en unos casos, y a denunciar en otros, la situación de la mujer en la sociedad de la que participaban. Por su conexión en el tipo de lenguaje visual, y por las metáforas soñadas, recordándonos el papel protagonista que a veces los sueños y la intuición desempeñan en el hacer artístico.

Fuentes de información:

Carani, Marie (2005). Artículo *Le désir au féminin*. Investigación Feminista. Volumen 18, Número 2, p. 9-37. Información recuperada de <http://www.erudit.org/revue/rf/2005/v18/n2/012416ar.html> Página activa a fecha: (26/04/2015).

Chicago, Judy (página Internet). <http://www.judychicago.com/gallery.php?name=Early+Feminist+Works+Gallery> Página activa a fecha: (26/04/2015).

Dalmaus, Miguel (2012). *El ocaso del pudor*. Ensayo. España. Editorial Edhasa.

El País. Rivière, Margarita (2000). Artículo ¿Es necesaria la menstruación?. Información recuperada de http://elpais.com/diario/2000/10/01/sociedad/970351203_850215.html Página activa a fecha: (26/04/2015).

Jenkins, Casey (página Internet). <http://casey-jenkins.com/> Última visita a la página (26/04/2015).

Kitsh, Andrea (2010). Artículo *Carolee Schneemann in New Paltz*. Información recuperada de <http://www.theartblog.org/2010/08/carolee-schneemann-in-new-paltz/> Página activa a fecha: (26/04/2015).

Koebel, Caroline (2002). *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects* (MIT Press, 2002). Información recuperada de <http://www.brooklynrail.org/2002/07/books/imaging-her-erotics-carolee-schneemann> Página activa a fecha: (26/04/2015).

Lewis B. y Dorothy Cullman, Dorothy (2007). *Documenting a Feminist Past: Art World Critique*. Información recuperada de http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/feminist_past/ Página activa a fecha: (26/04/2015).

MailOnline. Winter, Katy (2013). Artículo *She didn't learn THAT at WI: 'Vaginal knitter' spends 28 days making scarf from wool stored inside her*. Información recuperada de <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2518107/Vaginal-knitter-artist-Casey-Jenkins-makes-scarf-wool-stored-inside-vagina.html> Página activa a fecha: (26/04/2015).

- Mibrujula (2013). Artículo *Una mujer teje una bufanda durante 28 días utilizando su vagina*. Información recuperada de <http://mibrujula.com/una-mujer-teje-una-bufanda-durante-28-dias-utilizando-su-vagina/> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Misterios.co (2010). *La máquina de la menstruación*. Información recuperada de <http://misterios.co/2010/08/27/la-maquina-de-la-menstruacion/> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- MoMA (s. f). Carolee Schneemann. *Up to and Including Her Limits*. Información recuperada de http://www.moma.org/learn/moma_learning/carolee-schneemann-up-to-and-including-her-limits-1973-76 Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Oisteanu, Valery (2009). Artículo *Carolee Schneemann: Painting, What It Became*. Información recuperada de <http://www.brooklynrail.org/2009/04/artseen/carolee-schneemann-painting-what-it-became> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Pantic, Drazen (2009-2010). Carolee Schneemann. Información recuperada de <http://visitorresidents.blogspot.com.es/> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Perreault, John (2006). Artículo *Imagining Carolee Schneemann*. Información recuperada de http://www.artsjournal.com/artopia/2006/01/imagining_carolee_schneemann.html Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Rees, Emma L.E. (2013). *The Vagina: A Literary and Cultural History*. Londres. Editorial Bloomsbury.
- Sayre, Henry M. (1989). *The Objet of the performance. The American Avan-Garde since 1970*. Chicago. Editorial The University of Chicago Press.
- Sayre, Henry. The Art of Duration: Carolee Schneemann's Viet-Flakes and the Possibilities of Music Video. Información recuperada de http://osucascades.edu/sites/osucascades.edu/files/faculty/south_sister_faculty_2013-14.docx Página activa a fecha: (26/04/2015)
- Schneemann, Carolee (1970). *From More than Meat Joy*. From the notebooks (1958-1963). Información recuperada de http://theater.ua.ac.be/bih/pdf/1979-00-00_schneemann_meatjoy.pdf Página activa a fecha: (26/04/2015).
- “ “ (1964). *Meat Joy*. Audiovisual recuperado de <http://tune.pk/video/2235622/carolee-schneemann-meat-joy-1964> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- “ “ (2010). *Correspondence Course: An Epistolary History of Carolee Schnee-*

mann and Her Circle. Editado Kristine Stiles. Estados Unidos. Editorial Duke University Press.

Última visita a la página (26/04/2015).

“ “ (s. f.). *Unexpectedly Research 1962-92*. Información recuperada de <http://www.caroleeschneemann.com/unexpectedlyresearch.html> Página activa a fecha: (26/04/2015).

(S. f.). *Art and gender*. Información recuperada de <http://www.ukessays.com/essays/arts/art-and-gender.php> Página activa a fecha: (26/04/2015).

Sputniko (página Internet). <http://sputniko.com/> Página activa a fecha: (26/04/2015).

Sustaita Aranda, Juan Antonio (2011). Tesis doctoral *La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo*. Información recuperad de <http://eprints.ucm.es/13794/1/T33254.pdf> Página activa a fecha: (26/04/2015).

Vídeo (2010). *Sputniko! - Menstruation Machine, Takashi's Take*. Información recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=gnb-rdGbm6s> Página activa a fecha: (26/04/2015).

Visual art source. Grant, Adriana (2011). *Carolee Schneemann at Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle, Washington*. Información recuperada de <http://www.visualartsource.com/index.php?page=editorial&pcID=17&aID=1022> Página activa a fecha: (26/04/2015).

Wentrack, Kathleen (2001). Catálogo *Double Trouble: Carolee Schneemann and Sands Murray-Wassink*. Holanda. Exhibición Cokkie Snoei Gallery. Información recuperada de <http://artwomen.org/DoubleTrouble/index.htm> Página activa a fecha: (26/04/2015).

<http://tejiendoelmundo.files.wordpress.com/2010/08/menstrutionmachine.jpg> (fotografía)

Página activa a fecha: (26/04/2015).

<http://www.richardsaltoun.com/artists/81/works/> Página activa a fecha: (26/04/2015).

<http://classconnection.s3.amazonaws.com/745/flashcards/4359745/png/ew2-142A5B0C75C-2BAC35C7.png> (fotografía) Página activa a fecha: (26/04/2015).

4.2.5. Análisis 5: Ana Mendieta (Cuba, 1948 - 1985).

Obra referente: *People Looking at Blood* (1973).

Forma de expresión: performance.

Obra relacionante: *Untitled*. Moffit, Iowa, (1976).

Forma de expresión: performance.

Palabras claves: ritual animista. Vuelta a los orígenes, a la naturaleza ancestral. El cuerpo expuesto y ausente. Tabúes sociales: violación, muerte y sangre. La otredad.

Función del artista: en estas dos performances el cuerpo de la artista esta ausente, en la primera su huella está presente, sin espectadores salvo el documento, en la segunda en su acción (ausencia-presencia) posiciona a los espectadores ocasionales.

Marco del artista: de vida compleja y muerte prematura, su infancia marcó su futura implicación social y política, ya que fue separada de su familia a los 13 años a través de un plan de migración. Se sabe que sufrió abusos y humillaciones por parte de las familias de acogida en Estados Unidos. Sobre su muerte se cree que pudo ser o no premeditada (cayó por una ventana), aunque un juicio de tres años sobre su marido, (único testigo) dio como sentencia accidente. El desarrollo crítico social y político con el que

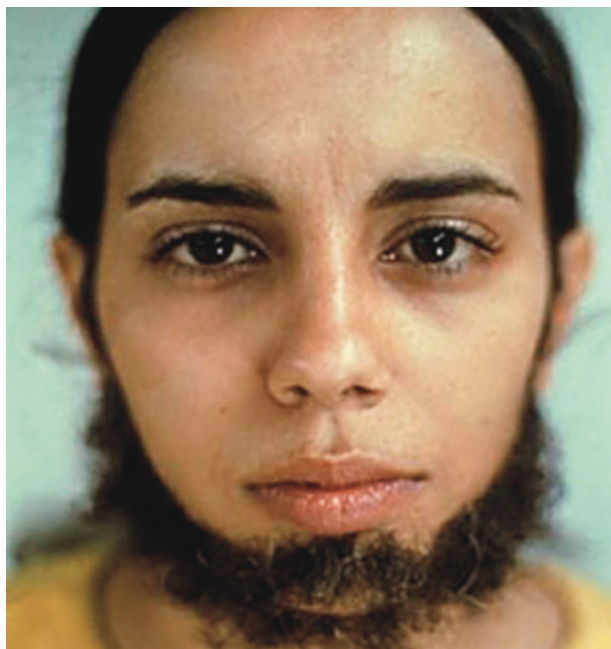


Fig. 566. Mendieta, Ana (1972).



Fig. 567. Mendieta, Ana (1972). *Untitled*. Variaciones cosméticos faciales.



Fig. 568. Mendieta, Ana (1974). *Untitled*. Body tracks nº 2/Huellas del cuerpo.

asentó sus obras hizo que, por ejemplo, utilizara su cuerpo como víctima en algunas ocasiones, y como huella u oquedad en los espacios en otras. Su marco de desarrollo oscilaba entre la política y lo natural, entre lo primitivo y la representación de la realidad social imperante.

Conocida por sus obras *earth-body-art*, un tanto al margen de lo que se estaba realizando en el terreno artístico, parecía buscar la universalidad en los hechos mientras que referenciaba filosófica y conceptualmente los presupuestos de Herbert Marcuse, Paul Michel Foucault, Marcel Mauss, Georges Bataille y Roger Caillois (con su teoría del sacrificio). Estudiaba Mendieta los tabúes, los signos, los arquetipos, la conexión con la naturaleza y la transgresión a la mujer en la sociedad, desde el origen buscando el sentido de los sacrificios, hasta el crimen femenino.

Enlazaba lo ancestral-ritual con su obra artística, en la que también estaban presentes los pigmentos rojos o la sangre desde sus primeras creaciones, hasta el punto que pasó a ser la sangre lo que se mantenía de la performance del cuerpo no visible, del *earth art* fotografiado⁴⁸⁷. En *Body Tracks* (1974), figs (568-570), con una mezcla de sangre animal y pintura de color rojo mojó sus manos, cuya huella se fue extendiendo a lo largo de la pared, como afirma Santesteban



Fig. 569. Mendieta, Ana (1974). *Untitled*. Body tracks.



Fig. 570. (2013). Retrospectiva Mendieta. *Rastros*. Hayward Gallery.

487. body art, del performance art y del earth art (<http://www.american.edu>)

(2010): “Mendieta logra dejar impreso el dolor en una pared”.

Distintas sangres aparecen en sus obras; la sangre de una gallina decapitada que en sus esterteróreos movimientos mancha el cuerpo desnudo de la artista; el uso de un corazón sangrante depositado en la calle; el flujo exterior de la sangre en una suplantación (en la performance que realizó sobre los efectos de una fingida violación); La huella roja en una sábana blanca fig. 570, son algunos de los ejemplos. En sus usos de la sangre, además utilizó la sangre simbolizada no sólo por el rojo sino también por las flores del mismo color, como ejemplo el polvo rojo en *Untitled* (1976) México, obra relacionante que vamos a estudiar.

Otros fluidos o espacios corporales son simbólicamente representados en el envolvimiento en barro, en el hueco del suelo como envoltura a semejanza del líquido amniótico, o en el hueco pétreo que deja espacio al cuerpo humano como contenedor, como si de una matriz se tratara⁴⁸⁸.

El uso de la sangre real (de forma ritualizada), junto con la violencia y la fertilidad (acoplada o conjuntada con la tierra), es evidente en sus trabajos que se desarrollaban con elementos de santería cubana y religiones animistas

488. Hemos tratado tangencialmente una de las obras de Ana Mendieta; en el apartado 2.6 y 2.7. Hemos creído adecuado tratar más extensamente algunos de sus conceptos artísticos en este otro apartado.



Fig. 571. Mendieta, Ana (1973-1977). *Untitled*, de la serie *Silueta*. Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Chicago.



Fig. 572. Mendieta, Ana (1976). *Untitled*. De la serie *Siluetas*, Iowa.

(afro-yoruba principalmente), en donde solía trabajar su forma (silueta) con la tierra. La mayoría de sus obras pretendían demostrar lo sagrado del cuerpo de la mujer, y como en la tierra se purifica o realiza a través de los distintos elementos. Los sacrificios, aparecen como restos en el espacio, incluyendo corazones o sangre, excepcionalmente como en una de sus primeras obras *Death of Chicken*⁴⁸⁹ (1972), el sacrificio se ejecuta sobre un animal. Es conocida la cita de Mendieta en la que afirmaba que si no hubiera conocido el arte se hubiera convertido en una criminal, a lo que añadió una cita de Adorno⁴⁹⁰: “Todas las obras de arte son crímenes no cometidos..., yo creo que todo arte proviene de la rabia sublimada...” (Montero, cita Mendieta, 2000).

Este dualismo en el que observamos se mueve la obra de Mendieta; entre la naturaleza y sus rituales ancestrales, y la dimensión social y política, se ve reflejado en las acciones (tres en total) que realizó sobre las violaciones, en las cuales pretendía romper el código de silencio y anonimato que hay alrededor de ellas. En relación a la violación y asesinato de una mujer en el campus universitario de Iowa, realizó la performance *Rape Scene* (Iowa, 1973). Refiriéndose a esta obra, Mendieta comentó: “... que no



Fig. 573. Mendieta, Ana (1976-78). *Untitled*. De la serie *Silueta*, Iowa.



Fig. 574. Mendieta, Ana (1973). *Untitled*. Self Portrait with Blood.

489. Vimos esta obra en el apartado 2.

490. (Alemania, 1903-1969).

sabía cómo podía ser teórica ante un tema como éste. Porque el tema es nombrar la violación o sea, no sólo romper el código de silencio que la rodea, sino también su anonimato y generalidad” (Aznar, cita de Mendieta, 2000).

Antes de introducirnos en la obra referente de estudio, se ha considerado extraer una obra que exponemos como relacionante, ya que entronca con los nuevos lenguajes que se estaban utilizando de comunicación con la naturaleza por un lado (con los ritos ancestrales yoruba), y con el reconocimiento del cuerpo como huella por otro, siendo además esta performance *earth-body-art*, la que “adoptó” Carolee Schneemann como homenaje a la muerte de Mendieta.



Fig. 575. Mendieta, Ana (1973). *Rape Scene. Iowa*.

Obra relacionante descripción: *Untitled* (1976).

Este *earth-body-art* pertenece a la serie *Siluetas* que ejecutó a lo largo de varios años en México. Esta silueta registra la huella dejada por el cuerpo de Mendieta en la arena de la playa de la Ventosa, hueco que es rellenado con pigmento rojo en polvo, las olas van arrastrando y licuando ese pigmento que se va expandiendo con el agua hasta que desaparece el color y la propia huella. Obra que en cierto sentido metafísico se relaciona como afirma María Iñigo con la obra de Klein.

Nivel espacio temporal: esta performance se desarrolló en los espacios físicos y metafóricos de la tierra y el agua, desde la atemporalidad, no sólo por la huella borrada en la arena sino también por los pigmentos utilizados, ya desde los orígenes en otras oquedades: las cavernas.

A nuestro entender, los atractores o memes de valores con los que trabaja la artista son cuatro. Formalmente hallamos el atractor 2 y el atractor 4 (desde el ritual de la silueta hasta un sentido de vida más allá de la misma). Su posicionamiento oscila entre el 2, 3 y 4 y “somete” además al espectador al atractor 6 (al exponer la silueta como vacío del cuerpo que es llenado con las olas del tiempo y la naturaleza).



Fig. 576. Mendieta, Ana (1976). *Untitled*. Serie *Siluetas*, Mexico.



Fig. 577. Mendieta, Ana (1976). *Untitled*. Serie *Siluetas*, Mexico.

Nivel simbólico: la lectura de la huella del sacrificio, de la sangre simbólica (pigmentada) como esencia de la vida que se pierde purificada o transmutada por el mar, retornando al mar de los increados⁴⁹¹.

Nivel iconográfico-iconológico: el grafismo del pigmento rojo como símbolo de vida reseca, que es animada a través del agua vital que acaba arrastrándola hasta la desaparición.

Nivel contextual y referencial: mucho se ha escrito sobre Mendieta, y al mismo tiempo, durante décadas, ha sido una de las “grandes calladas” en Cuba. Valdés Figueroa⁴⁹² (2007) en *Los mapas del deseo*⁴⁹³, recuerda la relación que el historiador Merewether desarrolló sobre el pensamiento filosófico de Octavio Paz y la estética de Ana Mendieta:

Esta llegó a incluir en sus statements pasajes extraídos de El laberinto de la soledad... sacrificio, penitencia, expiación, purificación son “rituales” que según Paz⁴⁹⁴ se repiten en la Historia como parte de la dialéctica de la soledad. Prácticamente toda la obra de A. Mendieta se basa en el ejercicio de estos rituales; separación y reconciliación son punto de partida y propósito en su relación con la tierra.

491. Llamado en algunas culturas Mar de Nun.

492. (Cuba, 1963).

493. Varios autores (2007). Capítulo perteneciente al libro *Nosotros, los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano* (1993-2005). Varios autores. CENDEAC.

494. Octavio Paz (México, 1914-1998).



Fig. 578. Mendieta, Ana (1976). *Untitled*. Serie *Siluetas*, México.



Fig. 579. Mendieta, Ana (1976). *Untitled*. Serie *Siluetas*, México.

La historiadora Lynda E. Avendaño tratando la otredad y las implicaciones culturales en la serie *Siluetas* de Mendieta argumenta sobre la artista:

Sus palabras, y sus obras revelan que ella se siente fuera del mundo en el mundo, y esto, la llevará a ese diálogo creativo, que parte de preguntarse qué es en cuanto otredad y que contiene esa otredad, más allá de los signos culturales estables que nos predisponen a actuar. Ello la llevará a rescatar como hemos dicho las implicancias de culturas como la Taina, desaparecida desde la época de la colonización española en Cuba, cuyo panteón religioso estaba poblado de diosas que guiaban el destino de los seres humanos, lo que lleva a Mendieta a generar una serie denominada *Siluetas* donde las huellas de su cuerpo, se convierten en contornos alusivos a ella misma, pero también a diosas atávicas que dialogan con el universo. (Avendaño, 2012)

Donald Kuspit (1997) profundizó en el sentido religioso de las performances de Mendieta, dilucidando que su obra está: “... impregnada por una fuerte sensación de la necesidad de lo sagrado, entendido como estado mental que puede resistir las presiones del mundo secular”.

El cuerpo se vuelve cada vez más simplificado y emblemático, y finalmente se convierte en un aura vital, una abstracción espectral de la vida orgánica. (...) Sus obras constituyen un intento de demostrar que el cuerpo de la mujer es sagrado, no profano”. “... en las experiencias sagradas de Mendieta de vida-en-la-muerte, una especie de antídoto a la experiencia secular moderna de muerte-en-vida o enfermedad hasta la muerte, como Sören Kierkegaard llamó a la angustia, esa emoción tan en contra de la vida. ... Una y otra vez la vemos inscribir su cuerpo en la tierra estableciendo con ella una relación mágica peculiarmente inocente. Se absorbe a sí misma en ella, y ella la absorbe, presumiblemente con beneficios emocionales para las dos. (Moure, 1997)

Mendieta en sus escritos personales nos confirma estas reflexiones:

Fue durante mi infancia en Cuba cuando por primera vez me fascinaron las culturas y el arte primitivos. Parece como si esas culturas tuviesen un conocimiento interno, una cercanía a las fuentes naturales. Este sentido de lo mágico, el conocimiento y el poder que se encuentran en el arte primitivo han influenciado mi actitud personal hacia la creación artística. Durante los últimos doce años he estado trabajando en el exterior, en la naturaleza, explorando la relación entre yo misma, la tierra y el arte. Me he sumergido en los elementos mismos que me produjeron, utilizando la tierra como lienzo y mi alma como instrumento. (Mendieta, (s. f.), 1997)

“Ideas para siluetas: ... Emotiva-Emoción. En el mar: Hacer la silueta a la orilla-Dejarla que se llene de agua (y vacíe) y también llenarla de sangre (o pintura roja y que se vacíe en el mar y se esparza...” (Mendieta, (s. f.), 1997).

Valoración global de la obra: Se ha seleccionado esta obra por considerarla una de las más íntimas y referenciales de la artista, dentro de la línea de encuentro con la Naturaleza, así como por la influencia que ha producido en otros artistas posteriores. En esta performance entendemos se refleja no sólo el paso o la huella del continuo natural sino también la integración desde el cuerpo universal, sin identidad. Toda su obra se refiere al proceso universal de la vida, porque Mendieta creía que no se puede separar la vida de la muerte. Como ella dijo: “ Todo mi trabajo es acerca de esas dos cosas - se trata de eros, y la muerte y la vida”. (Mendieta, (s. f.), 1997)

Finalmente nos sumamos a la disertación de Avendaño cuando explica como:

Ana, pondrá en escena que el descubrimiento de lo primitivo y el rescate de lo ancestral pasan por el desvelamiento de lo primordial, de aquella primera sustancia del universo que es el principio de la metamorfosis de la materia, que es su fermento inagotable y estímulo original. Dándose que en Mendieta, lo primordial habita en la potencia generadora de la tierra en su estado más puro, de ahí su trabajo y coloquio permanente con este elemento, con el barro, con pigmentos de colores ocre, y rojo sangre, con el agua, etc., y su propio cuerpo o la huella de este, que en esta calidad, se convierte en numerosas obras, en vulva, matriz sexuada capaz de dar vida creativa; en eros, como la tierra misma. (Avendaño, 2012)

A forma de conclusión, pensamos que las representaciones primitivas así como los rituales religiosos paganos convergen en el arte, y que de este ensamblaje surge una nueva realidad que fluye en el continuo representacional no visible del ser humano, que nos entronca con nuestra ancestral naturaleza.

Obra referente descripción: *People Looking at Blood*⁴⁹⁵(1973). Moffit, Iowa.

En esta performance, se fue fotografiando a la gente que pasaba por la calle observando la sangre (como llamada de atención), que la artista había colocado en la base de la escalinata de una casa, en la acera de una calle en Moffit, Iowa. La artista, reprodujo una escena de un crimen y, documentó el tránsito de la gente a los que hizo partícipes del crimen al no hacer nada al respecto. En esta intervención, Mendieta expone la indiferencia o el abandono de la sociedad a los sucesos individuales, concretos y extraños.

Nivel espacio temporal: se desarrolla en el exterior de un espacio urbano y en un tiempo (social-cultural) objetivo. Observación objetiva.

A nuestro entender, los atractores o memes de valores con los que trabaja la artista son cuatro. Formalmente hallamos el atractor 1 y 3 (desde la sangre derramada, desde la supervivencia del no hacer en respuesta a los actos cruentos), el posicionamiento de la artista entendemos que va desde el 3 hasta el 5 (desde el poder del observador hasta la exhibición de la sociedad en su estado 4) y “somete” además al espectador participante al atractor 5 (al exponer la no participación en el acontecimiento, en una situación no asimilable).

⁴⁹⁵. Gente mirando sangre.



Fig. 580. Mendieta, Ana (1973). *People Looking at Blood*. Moffit, Iowa.



Fig. 581. Mendieta, Ana (1973). *People Looking at Blood*. Moffit, Iowa.

Nivel simbólico: la artista buscaba destacar la afectación de las personas ante algo fuera de lo común, y la posible capacidad de reacción e implicación

Nivel iconográfico-iconológico: de una contundente iconografía: la sangre física sin más. El silencio.

Nivel contextual y referencial: en un artículo sobre la artista Iñigo Clavo disertó como:

... el rito y el sacrificio son actos sociales en los que, por medio de un acto violento, el pueblo retoma su colectividad; pero al mismo tiempo también se protege de su propia violencia, a la que verdaderamente teme, desatándola sobre la víctima en un espacio controlado, domesticado, evitando así otros desastres sociales. (Clavo, 2002)

Este pensamiento que Iñigo expresó, lo vemos reflejado en la violencia que no hace mucho acaba de ocurrir en la calle, todavía la sangre está líquida, pero no ha afectado al resto de la sociedad que va pasando de largo. La dinamo colectiva continúa.

Mendieta (1982) sobre su vertiente crítica en su obra explicó: ... Hago el arte que hago porque es el único tipo de arte que puedo hacer. No tengo elección. El filósofo español Ortega y Gasset dijo: “Ser un héroe, ser heroico, es ser uno mismo”. Ante la actitud que una artista debe



Fig. 582. Mendieta, Ana (1973). *People Looking at Blood*. Moffit, Iowa.



Fig. 583. Mendieta, Ana (1973). *People Looking at Blood*. Moffit, Iowa.

tener ante la sociedad, Mendieta afirmó: “La función del artista no es un regalo sino una obligación”. También argumentó sobre el uso de la sangre en su obra: “Empecé inmediatamente a utilizar sangre, supongo, porque pienso que es algo con un gran poder mágico...”.

Avendaño trata de este elemento primordial que utiliza Mendieta, después del propio cuerpo:

... elemento habitual es la alusión a la sangre, ya sea, por medio de pigmentos o de sangre real, la que utiliza como vehículo manifiesto de una incidencia crítica-extrema, como se presencia también en la obra de Gina Pane, o como elemento purificador enunciador de un renacer, y de la comunión, como en el rito católico, donde se bebe la sangre de Cristo. (Avedaño, 2012)

La influencia que esta artista ha dejado en la sociedad y en otros artistas, se ha ido amplificando con el tiempo.

... Mendieta fue una artista prácticamente desconocida en su país, tanto por el carácter efímero de muchas de sus intervenciones basadas fundamentalmente en la actuación – y, sobre todo, porque esta cubana, que vivió y murió en los Estados Unidos resultaba poco popular para el régimen. En Cuba, de hecho, se divulgó poca información sobre sus obras; destino compartido, por otra parte, con un amplio volumen de producción intelectual “disidente”, (...) en general, los acontecimientos del arte contemporáneo internacional no fueron muy bien divulgados en la isla. (Pinto, 2010, pp. 38-45)

Su influencia en los rituales *land art* y mágicos ha sido recurrente a lo largo de décadas. A la muerte de Mendieta distintos homenajes se le han ido tributando. Es el caso del tributo de Carolee Schneemann en 1986, así como las referencias cruzadas y el también referenciado de Tania Bruguera⁴⁹⁶ que realizó un *Homenaje a Ana Mendieta* en el transcurso de 11 años (1985-1996) representando, “adoptando” alguno de los trabajos más significativos de la artista.

Valoración global de la obra: La selección de esta obra la justificamos por ser de las primeras obras llevadas a la calle, y documentadas sin aviso de los espectadores-partícipes. Con la sangre como huella de una acción acaecida y velada. Por la fuerte crítica inherente a la sociedad anestesiada o pasiva, que rápidamente se adapta a no ver o a no intervenir en las agresiones silenciosas. Como innovación de la silenciosa sangre como único elemento protagonista de la acción.

496. (Cuba, 1968).

Fuentes de información:

- Avendaño Santana, Lynda E (2012). Artículo *Ana Mendieta. Trazas de cuerpo-huellas que obliteran improntas*. Información recuperada de <http://artglobalizationinterculturality.com/es/equipo/doctorado/lynda-avendano-santana/ana-mendieta-trazas-de-cuerpo-huellas-que-obliteran-improntas/> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Aznar, Sagrario (2000). *El arte de acción. Arte de hoy*. San Sebastián. Editorial Nerea.
- Braekeleer, Catherine de (2008). Artículo. Información recuperada de http://www.exporevue.com/magazine/fr/index_centregravure.html Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Blog Hogarth, Bronte (2013). *Earth body works by Ana Mendieta*. Información recuperada de <http://www.1millionwomen.com.au/2013/06/24/earth-body-works-by-ana-mendieta> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Bruguera, Tania (s. f.). *Homenaje a Ana Mendieta*. Información recuperada de su página <http://www.taniabruquera.com/cms/495-1-Homenaje+a+Ana+Mendieta.htm> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Cordero, María del Valle (2014). *Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos*. Revista *Arte, individuo y sociedad*. Vol. 26, nº 1. Información recuperada de http://www.arteindividuosociedad.es/articles/N26.1/Alejandro_Valle.pdf Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Galería Lelong. Ana Mendieta. Información recuperada de http://www.galerielelong.com/artist_bio/ana-mendieta Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Hayward Gallery (2013). Exposición *Ana Mendieta*. Información recuperada de <http://www.galleriesnow.net/shows/ana-mendieta/> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Hinojosa, Lola (s. f.). Vídeo de Ana Mendieta *Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks)*. Información recuperada de <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/untitled-blood-sign-2body-tracks-sin-titulo-senal-sangre-no-2huellas-cuerpo> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Iñigo Clavo, María (2002). *Ana Mendieta*. Revista *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie Vil, H. del Arte, t. 15, ps. 405-423. Información recuperada de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1035557> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Northwestern's Visual Culture Club (2014). *Ana Mendieta*. Información recuperada de <http://nuartreview.com/?p=1525> y en <http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/ETFVII/article/>

view/2398 Páginas activas a fecha: (26/04/2015).

López-Cabrales, María del Mar (2006). *Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta*. Revista Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Información recuperada de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html> Página activa a fecha: (26/04/2015).

Mendieta, Ana (s. f.). Escritos personales. Perteneciente al Moure, Gloria (1997). *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela: Centro Galego Arte Contemporánea. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies.

Moure, Gloria (1997). *Ana Mendieta*. Capítulo de Donald Kuspit *Ana Mendieta: Cuerpo autónomo*. Santiago de Compostela: Centro Galego Arte Contemporánea. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies.

Pinto, Roberto (2010). *Un Homenaje a Tania Bruguera. Tania Bruguera, en ocasión del solo "Giordano Bruno para Santo"*. MLAC- Museo Laboratorio de Arte Contemporáneo, Roma, Italia. Ed. Postmedia Srl. Fiesola, Italia, noviembre, (cubierta & ilustración.), pp. 38-45.

Ramírez, Juan Antonio (2009). *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. España. Editorial Akal.

Ruido, María (2002). *Ana Mendieta*. San Sebastián. Editorial Nerea.

Santesteban, Mercedes (2010). *Arte y Cuerpo* (taller). Información recuperada de <http://paralelo-trac.wordpress.com/constelaciontrac/arte-y-cuerpo-mercedes-santesteban/> Página activa a fecha: (26/04/2015).

Studiogiblets (2013). *Case Study: Ana Mendieta*. Información recuperada de <http://studiogiblets.wordpress.com/2014/02/12/case-study-ana-mendieta/> Página activa a fecha: (26/04/2015).

VVAA (2014). *Ana Mendieta*. Traces Catálogo. Hayward Gallery. Londres.

VVAA (2007). *Nosotros, los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*. Murcia. Edita CENDEAC.

(2013) Video Reflexión sobre Ana Mendieta, *Untitled (People looking at blood, Moffitt)* 1973. Documento recuperado https://www.youtube.com/watch?v=9eQgq_ZMQmY Página activa a fecha: (26/04/2015).

4.2.6. Análisis 6: Mona Hatoum (Líbano, 1952).

Obra referente: *The Negotiating Table* (1983).

Forma de expresión: performance, body-art.

Palabras claves: la identidad política. Guerra. Trauma. Sangre simbólica a través del matiz rojo y sangre real. Conciencia social. Desambiguación (identidad-no identidad). Arte del desplazamiento. Los objetos como símbolos del cuerpo y la materia como estado de la conciencia. Los objetos carcelarios, las armas hogareñas. Postminimalismo.

Función artista: el cuerpo de la artista es símil del cuerpo geopolítico, presente en acción de denuncia.

Marco de la artista: libanesa de nacimiento M. Hatoum experimentó en carne propia las fuerzas de opresión y resistencia habituales entre los distintos grupos sociales, tanto en el Líbano invadido por Israel en 1982 como en Occidente, donde la artista se vio obligada a identificarse como una extranjera del Tercer Mundo.

Estudió en la Byam Shaw School of Art⁴⁹⁷ y en la Slade School of Art⁴⁹⁸, fue discípula de Stuart Brisley⁴⁹⁹ y heredera (a nuestro entender) de su estilo combinatorio entre obras de impacto (viscerales) y obras de distanciamiento. En uno

497. (1975-1979).

498. (1979-1981).

499. (Inglaterra, 1933).



Fig. 584. Blower, Mark (s. f.). Mona Hatoum.



Fig. 585. Hatoum, Mona (1983). *So much I want to say*. Audiovisual. Detalle de imagen.

de sus primeros trabajos *So much I want to say* (1983), Hatoum expresó (a través de unas imágenes de vídeo) su frustración ante la guerra del Líbano, en las imágenes se ve a la artista siendo amordazada por unas manos de hombre, mientras se escucha su voz repitiendo “tengo tanto que decir”, fig. 585.

Su trabajo, oscila entre su esfera personal y su posicionamiento ante la guerra y la política. Trabajando o bien con su cuerpo: físicamente, en archivos grabados, o bien con instalaciones. En el vídeo-creación *Measures of distances* de 1988, su vida personal se introduce a través de imágenes íntimas de su madre en la ducha, cartas escritas de ambas; leídas en inglés por Hatoum, y conversaciones sobre temas íntimos y sexuales; por parte de la madre de la artista, fig. 586.

En el caso de que el cuerpo no aparezca, los objetos trasladan al público el símbolo que representa con su cuerpo, o el efecto sobre la conciencia. Es el caso de la escultura *Incomunicado* (1993), en esta pieza de uso doméstico las modificaciones realizadas; el uso de las rejillas de metal como base de sustentación para el cuerpo, con su potencial de daño y de tortura por parte de los padres, y el calor de la luz al paso entre los elementos simples, producen esa ambigüedad propia en las obras de esta artista.



Fig. 586. Hatoum, Mona (1988). Vídeo *Measures of distances*. Colección Tate desde 1999.



Fig. 587. Hatoum, Mona (1993). *Incomunicado*. (En régimen de incomunicación), Colección Tate.



Fig. 588. Hatoum, Mona (1994). *Silence*. Colección MOMA.

La utilización de cables y alambradas ha sido recurrente en su trabajo, en 1994 realizó otra cuna *Silence*, pero en esta ocasión significando la ausencia de comunicación a través de los barrotes de vidrio (potencial de daño), vacío de materia, ausencia de base, y el paso total de la luz. En estas piezas encontramos uno de los conceptos trabajados de forma recurrente por la artista, la supuesta ambivalencia del concepto hogar, de la salubridad del ambiente hogareño.

Edward W. Said⁵⁰⁰ escribió, (a nuestro entender brillantemente), sobre el arte de Hatoum en el año 2000:

... su objetivo es hacer recordar al espectador y perturbarlo al mismo tiempo. Los objetos domésticos (o locales, añadimos) que componen las instalaciones y performances de esta artista han sido sutilmente transformados, de manera que su cotidianidad corre pareja con la extrañeza que nos producen de un modo irreconciliable.

Sus instalaciones, son aparentemente frías, formales y racionales, introduciendo la calidez o vida a través de los espacios y de la luz, así como a través de los colores, siendo el rojo utilizado para indicar las zonas de peligro, conflicto o guerra. En *Hot Spot II* (2006) el rojo pasa a ser símbolo de la construcción mental, como ex-

500. (Israel, 1935-2003).



Fig. 589. Hatoum, Mona (2006). *Hot Spot II*.



Fig. 590. Hatoum, Mona (2011). *Suspended*.

plica la comisaria Chus Martínez (2010) sobre la obra:

La imagen es clara, el globo aparece, el mundo está representado. Y, sin embargo, todo permanece en el ámbito de la construcción mental, más aún la total incandescencia.” Sobre esta obra la artista explicó: “... “puntos calientes” o de conflicto actuales no se limitan a unas áreas concretas, si no que todo el mundo está atrapado en esos enfrentamientos y disturbios (El Mundo, Hatoum, 2010).

En la instalación *Suspended* (2011), realizada con 35 columpios, cuyos asientos mostraban mapas de capitales del mundo, seleccionados y colocados de forma aleatoria, disertaba sobre las migraciones humanas y la inestabilidad global. Como a veces ocurre con la obra de la artista, la primera exhibición se realizó en un espacio controvertido: el extrarradio de París, lugar con problemáticas ante la inmigración.

Finalmente, sus instalaciones y piezas dejan percibir una dimensión traumática, en donde los materiales hacen inviable el uso, como vemos en las figs. 591 y 592, a veces sus obras muestran una naturaleza o entorno opresivo. “Vengo de un trasfondo asediado. Guerras, conflictos y disputas fronterizas son parte de mi historia personal y eso se filtra en mi trabajo”, explica con resignación. (El Mundo, Hatoum, 2010).



Fig. 591. Hatoum, Mona (2006-2007). *Natureza morte aux granades*. Instalación. Cristal veneciano. Fotografía extraída de documento audiovisual TateShots: Mona Hatoum, studio visit (2011). Aunque la instalación contiene granadas de cristal veneciano de colores brillantes varios, estas dos de color rojo eran las únicas que se encontraban en su mesa de trabajo durante el documento audiovisual.



Fig. 592. Hatoum, Mona (1991). *Untitled (Crutches)*. Caucho.

Obra relacionante descripción: *The Negotiatig Table* (1983). The Western front, Vancouver.

En esta performance, la artista permaneció durante tres horas tendida sobre una mesa, iluminada por un solo foco central superior. “... con el cuerpo cubierto de vísceras, vendas y sangre, y envuelta en un saco para cadáveres, simbolizando una víctima de los efectos devastadores de la guerra. Una banda sonora en la que se oía a los líderes políticos occidentales hablando de la paz llenaba el espacio vacío que rodeaba la mesa e incrementaba el dramatismo de un cuerpo (simbólicamente) maltratado y del mundo frío e impersonal en el que vive Los espectadores que veían la escena alejados del foco de luz se veían obligados a enfrentarse a su propia impotencia frente a la destrucción, y su inactividad y pasividad contrastaban con la retórica de los políticos. Hatoum representó el abismo que separa la realidad humana de la guerra y la forma en que nuestra cultura lo procesa para consumo de políticos y medios de comunicación. (Jones, 2006)

Esta performance fue reviscionada por la artista en 2011, en esta ocasión con un participante masculino, con imágenes en la paredes y con igual duración que la anterior.



Fig. 593. Hatoum, Mona (1983). *The Negotiatig Table*. The Western front, Vancouver. Betacam en el Centre Georges Pompidou, Paris (France).

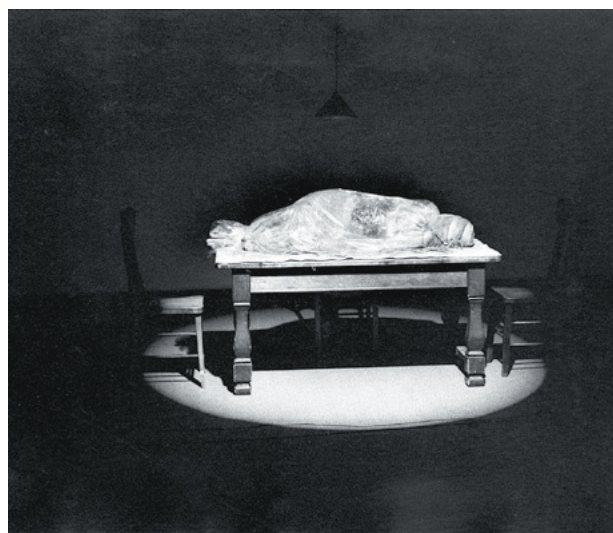


Fig. 594. Hatoum, Mona (1983). *The Negotiatig Table*. The Western front, Vancouver. Betacam en el Centre Georges Pompidou, Paris (France).



Fig. 595. Hatoum, Mona (2011). *The Negotiatig Table*. Fotografía Wilsens, Maya.

Nivel espacio temporal: el espacio y el tiempo son los de la invasión israelí del Líbano. Tiempo de tortura (momento de la invasión) espacio de tortura (la mesa-su cuerpo).

A nuestro entender, los atractores o memes de valores con los que trabaja la artista son cuatro. Formalmente se expresa desde el atractor 2 y el atractor 3 (desde el símil de mesa de sacrificios y desde el estado de guerra), su posicionamiento está en el atractor 3 (en el aspecto de sometimiento absoluto ante la situación y exposición de este atractor), así como “somete” al observador además de al atractor 1 al atractor 5.

Nivel simbólico: el cuerpo como símbolo del espacio geográfico. Mesa como altar o espacio de sacrificio.

Nivel iconográfico-iconológico: sangre física como manifestación de la realidad expresada a través del cuerpo simbólico civil.

Nivel contextual y referencial: esta acción a nuestro entender está bajo la influencia formal de Stuart Brisley, con sus performances *Conference Table Action* (1972) y *10 Days* (1973). Expuesta la situación sobre la mesa, abierto a la crítica y al diálogo interno que nos conecta con nuestras relaciones sociales. Finalmente y como explica Said:

El arte de Mona Hatoum es, por tanto, difícil de soportar a la vez que terriblemente



Fig. 596. Hatoum, Mona (2011). *The Negotiating Table*. Detalle.



Fig. 597. Brisley, Stuart (1972). *Conference Table Action*. Fotografía Tove Barth.

lúcido, Un lugar permanente ya no es posible en el mundo artístico de Mona Hatoum ... Familiaridad y extrañeza quedan trabadas de la manera más insólita, adyacentes e irreconciliables al mismo tiempo. El arte de Hatoum es difícil de soportar... pero resulta necesario verlo como un arte que parodia la idea de una sola patria. Mejor disparidad y dislocación que reconciliación bajo coacción de sujeto y objeto... . (Said, 2000)

Valoración global de la obra: el motivo principal por el que se ha seleccionado esta obra es por la innovación en el uso del cuerpo como doble, extrapolando la realidad geográfica y el concepto de potestad utópica del cuerpo en las negociaciones. La sangre real en la performance une dos realidades, la simbólica del cuerpo con la geografía, y la mental en relación a los estados de pensamiento político y sus debates.

Un comentario de Hatoum añade un motivo más para la selección de esta obra: "... estamos acostumbrados a leer "you are here" (estás aquí), pero yo propongo añadir la palabra "still" (sigues aquí)" (ABC, cita de Hatoum, 2012).



Fig. 598. Brisley, Stuart (1972). *Conference Table Action*. Fotografía Tove Barth.



Fig. 599. Brisley, Stuart (1973). *10 Days*. Brisley arrastrándose entre la comida.

Fuentes de información:

- ABC, Güell, María (2012). *Mona Hatoum despliega su jardín de instalaciones en la Fundación Miró*. Información recuperada de <http://www.abc.es/20120621/cultura-arte/abci-mona-hatoum-despliega-jardin-201206201925.html> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Anaine, Susana (2013). *Definición del arte*. Información recuperada de <http://weblogs.clarin.com/revistaenie-elmisteriodelaspalabras/2013/07/page/2/> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Barcelona Architecture (2012). *Mona Hatoum*. Información recuperada de <http://barcelonaprojects.gatech.edu/arch2012/?p=31461> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- El País (2012). Artículo *Una visión renovada de la obra de la artista Mona Hatoum*. Información recuperada de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/22/actualidad/1340378531_664142.html Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Fundación telefónica (s. f.). *Hatoum, Mona. Roadworks (Performance-Still)*. Información recuperada de http://www.fundaciontelefonica.com/arte_cultura/patrimonio/patrimonio_artistico/?artista=HATOUN,%20Mona&obra=389 Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Hatoum, Mona (1983). *Bars- Barbs and Borders: The Negotiating Table*. Documento recuperado de <http://www.videoout.ca/catalog/bars-barbs-and-borders-negotiating-table> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Lumbreras, María (2010). *Éxito, (hiper)visibilidad, ambivalencia en las instalaciones de Mona Hatoum*. Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte, nº 10 (2011). Información recuperada de <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/view/665/653> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Marques, Priscilla (s. f.). *The Negotiating Table 1983*. Información recuperada de <http://www.new-media-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000058149&lg=GBR> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- McPherson, Jennifer A. (2013). Artículo *Reflective Response: Suspended By Mona Hatoum*. Información recuperada de <https://folio.brighton.ac.uk/view/view.php?id=17296> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- Metrópolis (2011). *Mona Hatoum*. Documento recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa/metropolis-mona-hatoum/1071615/> Página activa a fecha: (26/04/2015).

- Said, Edward (2000). *El arte del desplazamiento. La lógica de los irreconciliables de Mona Hatoum*. Cuadernos del Mediterráneo (2011). Información recuperada de <http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/15/QM15esp/13.pdf> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- TATE (s. f.). *Mona Hatoum Measures of Distance 1988*. Información recuperada de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-measures-of-distance-t07538> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- VVAA (1999). *Arte para el siglo XXI*. España. Editorial Taschen.
- White Cube (2012). *Mona Hatoum: Suspended and more*. Información recuperada de <http://collab-cubed.com/2012/08/23/mona-hatoum-suspended-and-more/> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- (2010). Biografía de Mona Hatoum. Información recuperada de <http://www.sharjahart.org/people/people-by-alphabet/h/hatoum-mona> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- (2011) Vídeo *TateShots: Mona Hatoum Studio Visit*. Documento recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Xs3DzydSKu8> Página activa a fecha: (26/04/2015).
- (2012). *La Fundación Joan Miró y “La Caixa” nos presentan a Mona Hatoum*. Información recuperada de <http://www.embelezzia.com/arte-y-diseno/la-fundacion-joan-miro-y-la-caixa-nos-presentan-a-mona-hatoum> Página activa a fecha: (26/04/2015).

4.2.7. Análisis 7: Marc Quinn (Inglaterra, 1964).

Obra referente: *Self* (1991- 2006).

Forma de expresión: obra exenta. Instalación.

Palabras claves: innovación en el uso de la sangre protagonista. Molde externo de sangre, relleno interno de sangre. El autorretrato de sangre. Prototipos de belleza. Tecno-biología. Tabúes sociales sobre el cuerpo. Biotecnología artística. El retrato biopolítico.

Función artista: función en la acción de confrontar estereotipos y tabúes en torno a raza, género y belleza. Trabajo conjunto con los avances científicos: crionización. Espejo o barómetro de ciertos aspectos de la sociedad.

Marco del artista: Marc Quinn es uno de los artistas plásticos más innovadores del panorama mundial, se hizo conocido como uno de los *Young British Artists*⁵⁰¹. Su trabajo se desarrolla en varias vertientes, desde la investigación de los materiales y su conservación, pasando por la biología inter-especies y flora, hasta cuestionar los distintos cánones estéticos y estereotipados de belleza, utilizando, por ejemplo las formas del 1er Renacimiento para las 11 esculturas que componen la serie *The complete Marbles* (1999-2008), que han sido esculpidas por artesanos italianos a escala natural. Personas con defor-



Fig. 600. Quinn, Marc (2014).



Fig. 601. Quinn, Marc. (2000). *Stuart Penn.* Mármol.

501. La expresión procede de una serie de exposiciones organizadas por la galería Saatchi.. <http://www.saatchiart.com/?gclid=CODLy5v3s8ECFabLtAodhx0AhA>

maciones de nacimiento o mutilaciones por accidentes componen esta serie.

El artista, desarrolla series dentro de la principal sobre individuos, es el caso de la artista Alison Lapper⁵⁰², a partir de su embarazo y posteriormente (trabajando con el hijo de esta, París). Estas esculturas fueron hechas a distintas escalas y pertenecen a *The complete Marbles*. Una macro escultura de Lapper de 3.6 m de altura ocupó el cuarto pedestal de la Plaza de Trafalgar desde el año 2005 hasta el 2007. En el 2012 una réplica de la escultura *Alison Lapper Pregnant* (2000-2005), abrió la ceremonia de apertura de los Juegos Paralímpicos en Londres.

El artista declaró sobre esta obra y la posible influencia del arte:

Una escultura mía en Trafalgar Square (Londres) de una mujer sin extremidades consiguió generar un debate sobre los discapacitados en mi país. Me dijeron que había movido más la conciencia que muchas campañas de publicidad sobre el tema. Por lo que desde el arte se pueden cambiar algunas cosas. (Mármol, cita de Quinn, 2014)

Con la modelo Kate Moss⁵⁰³ trabajó la idea de la belleza actual y su influencia, relacionándola con otros cánones. Ejecutó varias series de esculturas con el planteamiento de que Kate:

502. (Reino Unido, 1965).

503. (Reino Unido, 1974).



Fig. 602. Quinn, Marc (2012). *Alison Lapper Pregnant*. Apertura de los Juegos Paralímpicos.



Fig. 603. Quinn, Marc (2005). *Alison Lapper Pregnant*. Trafalgar Square (Londres).

“es la idea perfecta de la belleza actual”. La primera obra sobre la modelo era de hielo (2000) y se fue evaporándose a lo largo de la exposición, la idea que subyacía era la de que “literalmente” las personas respiraran a Kate. Sobre ella trabajó en la serie *Esfinge* (2005-2006), en *Myth* (2007) con macro esculturas, y en *Microcosmos* (2008) con una escultura de oro macizo de 18 kgr dedicada a la modelo. Con este planteamiento de la belleza desarrollándose en todos los campos, concibió la escultura *The Road to Enlightenment*⁵⁰⁴ (2006) que hace alusión a la fase ascética de Buda.

La fase ascética de Buda es considerada fase sin visión y en ocasiones camino errado. Como vemos en la escultura el tratamiento de los ropajes de Moss es una exteriorización de su estructura ósea y muscular.

Otra serie emblemática de este artista estudiaba los tabúes sobre razas, géneros, juegos de roles y cuerpos transgéneros. La serie estaba compuesta por las esculturas de Thomas Beatie, Chelsea Charms y la Buck y Allanah y basada en *Allanah Starr Big Boob adventures* (2005), dirigida por Gia Darling, en la cual se incluía una escena de sexo entre un transexual Allanah (hombre a mujer) y otro transexual Buck (mujer a hombre), fig. 607.



Fig. 604. Quinn, Marc (2000). *Estudio de belleza, Kate*.



Fig. 605. Quinn, Marc (2008). *Sirena*. Oro.

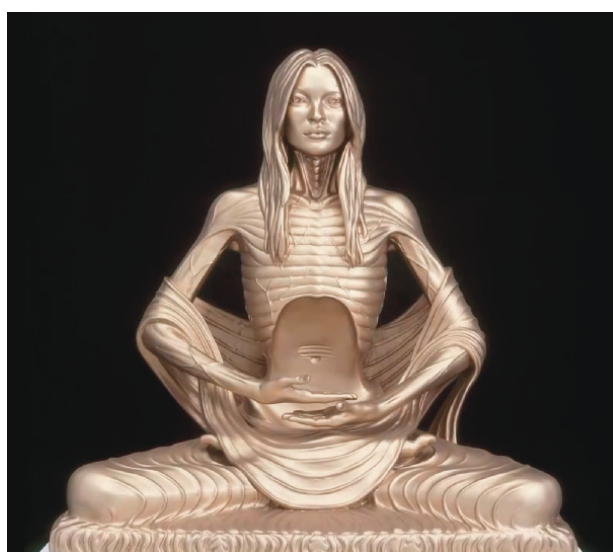


Fig. 606. Quinn, Marc (2006). *The Road to Enlightenment*. Cuentas de cristal y bronce lacado.

504. El Camino hacia la Iluminación.

En otras series ha investigado sobre organismos vivos en conjunción con los avances tecnológicos (crionización), manteniendo organismos como en *The Garden* (2000), que se ubica permanentemente en la Fundación Prada de Milán, fig. 608, o *Eternal Spring* (1998-2000). A este respecto el artista explicó:

Me gusta mezclar las fronteras entre el arte y la ciencia, que creo que mira el mismo por diferentes razones. La ciencia está en busca de respuestas y el arte está en busca de preguntas. Todo el arte debe ser un poco irresoluble, creo. (Loader, cita Quinn, 2014)

En 2012 trabajó con la representación de la carne en *Flesh paintings*, serie de pinturas de color rojo impacto con contenido de carne cruda, en una relación directa de la carne con nuestra mortalidad. Avanzando en esa investigación, en *The Way of All Flesh* ⁵⁰⁵(2013), la modelo Lara Stone posó desnuda y en avanzado estado de gestación en la exposición del continuo ciclo de nacimiento y muerte, fig. 609.

Concluimos esta escueta visión destacando el uso de los distintos materiales de los que Quinn se sirve, hasta llegar a la que es su obra más extraña y reconocida, su serie de autorretratos *Self*, comenzados en 1991 y que cada cinco años recrea, en los cuales el artista desliga el



Fig. 607. Quinn, Marc (2009). *Buck & Allannah* (lifesize).



Fig. 608. Quinn, Marc (2000). *The Garden*.

⁵⁰⁵. El destino de la carne.

cuerpo de las representaciones formales: trabajando con sangre. Otros experimentos ha efectuado con distintos materiales, desde el hielo, a los moldes de cristal, desde la conservación crionizada de la sangre a los recipientes con ADN del propio artista, hasta (creemos que en respuesta a la cultura de la carne) los cuadros de carne, su sangre llevada a morcilla (suponemos que en un guiño a Journiac) y las esculturas murales en alto relieve de hormigón en forma de ojo con pupila de carne, aunque pensamos que su obra más referente a los tiempos sangrientos en los que estamos es: *Eye of History Etching V* (2012), fig. 0.



Fig. 609. Quinn, Marc (2013). *The Way of All Flesh*. Fragmento de obra.



Fig. 610. Quinn, Marc (2014). En relación a la serie *Iris*. Fotografía de José A. Correa.

Obra referente descripción: *Self* (1991-2011).

Self es en realidad una serie de autorretratos que Quinn tituló *Viewing blood*⁵⁰⁶ y que cada cinco años ha venido efectuando el artista desde 1991 (primer *Self*) hasta el 2011 (quinto y último *Self*). En el relleno del molde es la propia sangre del artista la que se utiliza, normalmente la sangre se extrae y se conserva a lo largo de 5 meses, con una cantidad total que oscila entre los 4 litros y medio y los 6 litros. Las esculturas se mantienen y exhiben en una pequeña instalación que consta de una vitrina de cristal con un sistema refrigerante (para evitar su corrupción), y que las mantiene a -12 ° C. A esta serie ha añadido el retrato de su hijo Lucas que hizo en el año 2001 con placenta humana y su cordón umbilical.

Nivel espacio temporal: el espacio es el molde de su cabeza y el marco de tiempo está formado por ciclos de 5 años (para la elaboración de cada molde). A nuestro entender, los atractores o memes de valores con los que trabaja el artista son cinco. Formalmente se expresa desde los atractores 3, 2 y 5 (desde el “yo”-autorretrato de la fragilidad a la par que del poder de la sangre, pasando por el ritual de paso: ya que cada cinco años crea un autorretrato en lo que entendemos un ritual de paso, y desde la tecnología que lo



Fig. 611. Quinn, Marc (1991). *Viewing Self*. Blood head.



Fig. 612. Quinn, Marc (1996). *Viewing Self*. Blood head.

506. Viendo al ser (cabeza de sangre).

permite: la crionización). Su posicionamiento lo hallamos en el atractor 3 y 6, “somete” al observador además al atractor 1 en básico del 6 (biopolítica), desde los planteamientos de la supervivencia y fragilidad del arte, exponiendo el tipo de cultura necesaria para la supervivencia del arte.

Nivel simbólico: el autor diserta con estas piezas sobre la imposibilidad de la inmortalidad. De la diferencia existente entre las materias que componen el cuerpo de una persona y de la persona en sí, a través de la fragilidad de hacer un molde con un elemento perecedero y líquido.

Nivel iconográfico-iconológico: sangre física como materia y forma.

Nivel contextual y referencial: en un ensayo escrito por Fabio Carreiro Lago y Araceli López Alonso, los autores cuestionan el tema de la creación con respecto a la materia, que creemos interesante exponer en este punto:

La creatividad tiene una naturaleza suprasensorial que late en la materia, en cualquier parte de ella, por lo que siempre puede ser reconocida y apreciada, aunque la unidad física se pierda. Las consecuencias que ello tiene como intencionada práctica moderna son enormes: supone el rechazo a la subordinación que impone el tema porque desaparece, o se diluye, tendiendo a la valoración de un



Fig. 613. Quinn, Marc (2001). *Viewing Self. Blood head.*



Fig.614. Quinn, Marc (2006). *Viewing Self. Blood head.*

proceso más que a un resultado, a un concepto más que a un objeto propiamente, lo que desmaterializa la creación y subraya el poder de lo efímero, realzando la sugerencia, el poder de la percepción subjetiva que entra a formar parte esencial de la obra de arte, que no existe sin la intervención del espectador. (Carreiro y López, 2014)

En los antecedentes al uso de la sangre como protagonista, encontramos el trabajo de Rebecca Horn: *Overflowing Blood Machine* (1970) contenido en un circuito externo, o los posteriores de Andrés Serrano con *Blood Cross* (1985) y *Transit#2* (1991), de Arturo Duclos, *ready made* en el que desarrolla los símbolos geométricos básicos, por los que circulan fluidos como la leche, la orina, la saliva y la sangre.

... en un sentido gracioso pienso que ‘Self’, la serie de cabezas congeladas, trata de la imposibilidad de la inmortalidad. Este es un trabajo artístico sobre el sustento de la vida. Si la desconectas, se convierte en un pozo de sangre. Solo puede existir en una cultura donde el cuidado por el arte es una prioridad. No es probable que sobreviva revoluciones, guerras ni disturbios sociales. (El Comercio, Quinn, 2012)

Sobre la singularidad de Self se ha escrito:

Obra que “pone en juego una provoca-



Fig. 615. Quinn, Marc (2001). *Lucas*. (Placenta humana y el cordón umbilical).



Fig. 616. Quinn, Marc (2006). *Viewing Self*. Blood head.

ción que sacude nuestras propias bases ontológicas. ... es a partir del retrato como género específico de análisis que la misma noción de arte se ve “tocada” por una suerte de suspensión de su propio lenguaje de denominación y, desde ahí, por la ausencia de un tipo de representación canónica. ... Quinn no es ingenuo, pues su estrategia apunta a una suerte de amenaza que logra situar al espectador como “cuerpo testimonial” en un estado seductor de éxtasis y angustia frente a la degradación de, esta vez, su propio cuerpo..., (por su innegable singularidad que deviene una suerte de “experiencia límite”), ... “clasificable” en el campo de la tecnopolítica..., utilizando la sangre además que en su relación histórica con el poder, en su relación icónica con el parecido de la representación del yo..., la adecuación tecnopolítica con la representación desde un compromiso contextual con la realidad contemporánea con la cual opera Self... . (San Martín, citas de Zúñiga, 2012)

Retomando la obra *Self*, uno de estos retratos, el primero (1991) fue adquirido por el magnate dueño de la Saatchi Gallery y coleccionista privado Charles Saatchi. *Self* 2006 que pertenece al National Portrait Gallery se exhibió en carteles y vallas publicitarias en una exposición colectiva titulada *Art Everywhere 2014*,



Fig. 617. Quinn, Marc (2014). Imagen perteneciente a *Art Everywhere 2014*.



Fig. 618. Quinn, Marc (2014). Imagen perteneciente a *Art Everywhere 2014*.

con la peculiaridad de que las obras expuestas son el resultado de una votación del público que decide las obras de arte británicas favoritas de la nación.

Otro artista, posteriormente a la obra de Quinn, ha trabajado a nivel formal con la sangre como relleno de molde de una cabeza, Andrei Molodkin⁵⁰⁷ con un busto que representa a Marianne, símbolo de los valores democráticos y encarnación de la República Francesa, en la instalación *Immigrant Blood* (2013). La sangre donada (a tiempo real) durante la misma exposición iba nutriendo la cabeza. La sangre era recogida por un sistema de bombeo en unos refrigeradores cercanos a la instalación, fig. 619, una enfermera durante toda la exposición se encargó del proceso de donación y nutrición de la cabeza. Este artista ya había utilizado la sangre en otros proyectos, como en 2009, en la instalación *Le Rouge et le Noir*, que se reapropió de *Nike de Samotracia*.

Valoración global de la obra: se ha seleccionado la serie *Self* por ser una obra única en el terreno artístico, tanto en lo formal como en su concepto, la sangre figurada tomando forma. Es considerada (por sus conciudadanos) una de las obras más importantes del arte británico contemporáneo. Referencia por otra parte la deli-

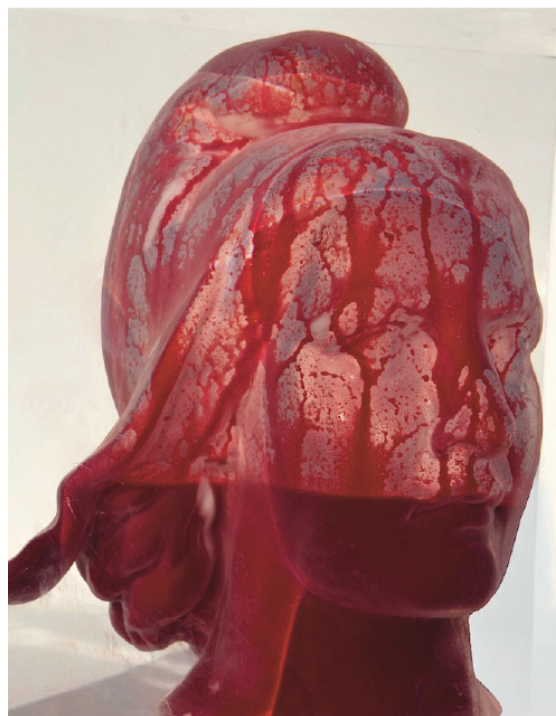


Fig. 619. Molodkin, Andrei (2013). *Immigrant Blood*. Detalle de la instalación.

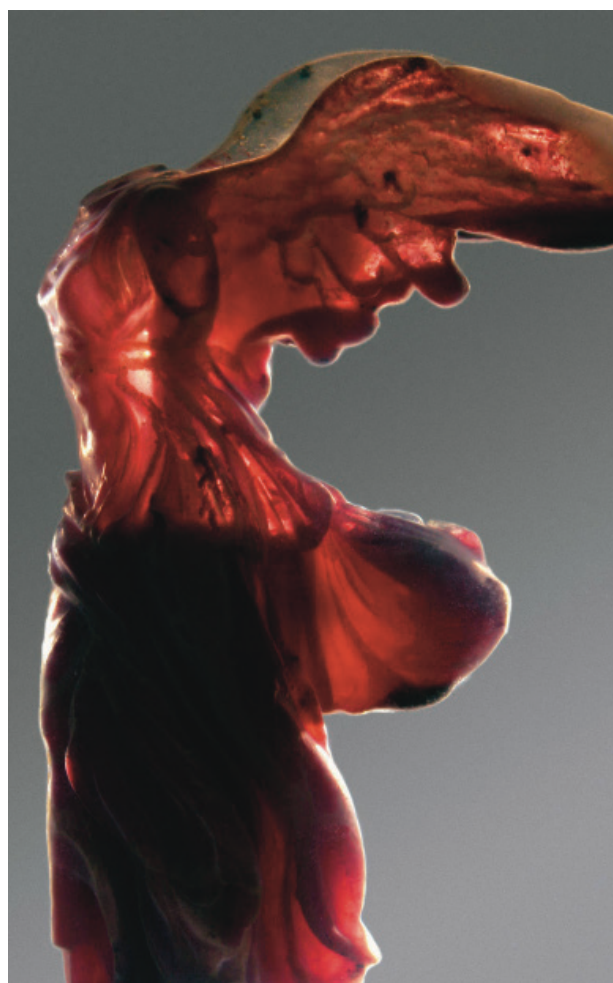


Fig. 620. Molodkin, Andrei (2009). Instalación *Le Rouge et le Noir*.

507. (Rusia, 1966).

cada conservación de la obra que se mantiene “viva” gracias a una temperatura precisa, lo que remarca en cierto sentido la fragilidad del arte, que necesita de un entorno “cultural” adecuado para su conservación.

Fuentes de información:

El Mundo (2008). El Museo Británico expondrá una escultura dorada de Kate Moss. Información recuperada de <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/08/28/gentes/1219922950.html>

Página activa a fecha: (28/04/2015).

El Mundo (2012). *Este artista hace autorretratos con su propia sangre*. Información recuperada de <http://elcomercio.pe/mundo/actualidad/este-artista-hace-autorretratos-su-propia-sangre-noticia-1430066> Página activa a fecha: (28/04/2015).

El País (2008). *Marc Quinn hace de oro a Kate Moss*. Información recuperada de http://elpais.com/diario/2008/10/03/agenda/1222984802_850215.html Página activa a fecha: (28/04/2015).

Fernández, Marcos (2014). *Marc Quinn en el CAC: sobre violencia y serenidad*. Información recuperada de <http://es.blouinartinfo.com/news/story/1053691/marc-quinn-en-el-cac-sobre-violencia-y-serenidad> Página activa a fecha: (28/04/2015).

Greenstreet, Rosanna (2014). *Q&A: Marc Quinn*. Información recuperada de <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/may/03/marc-quinn-interview-q-and-a> Página activa a fecha: (28/04/2015).

Hum 736 (2013). Papeles de cultura contemporánea. Periferias escultóricas nº 18. Información recuperada de http://www.ugr.es/~hum736/revista%20electronica/numero18/PDF/Revista%20HUM_num18.pdf Página activa a fecha: (28/04/2015).

James, Hannah (2013). *Alison Lapper Pregnant: A revisit*. Información recuperada de <http://facioun.blogspot.com.es/> Página activa a fecha: (28/04/2015).

La voz de Galicia (2009). *Una cabeza de sangre congelada se convierte en arte*. Información recuperada de <http://www.lavozdeg Galicia.es/ocioycultura/2009/09/10/00031252585900195281395.htm> Página activa a fecha: (28/04/2015).

Lápiz (2005). Revista Internacional de Arte nº 212. España.

Lowe-Fowler, Tyler (2013). *Marc & Damien*. Información recuperada de <http://tylerlf21.wordpress.com/2013/10/28/marc-damien/> Página activa a fecha: (28/04/2015).

Nam Kaur, Amrit (2014). *El Buda Esquelético y el término medio*. Información recuperada de <http://elrincondelsadhu.blogspot.com.es/2014/02/el-buda-esqueletico-y-el-termino-medio.html> Página activa a fecha: (28/04/2015).

Pyschotherapeute (2009). *Tiens c'est marrant ça*. Información recuperada de <http://psychotherapeute.blogspot.com.es/2009/11/tiens-cest-marrant-ca.html> Página activa a fecha: (28/04/2015).

San Martín, Florencia (2012). *El pathos de la Cosa: arte y biopolítica. Escritos sobre la redefinición del problema del 'retrato' en Self y sobre los conceptos de hiperestetización, componente de angustia y desafección extática en la biopolítica*. Dictados por el Dr. Rodrigo Zuñiga. Información recuperada de <http://www.buenastareas.com/ensayos/Mac-Quinn/6734723.html> Página activa a fecha: (28/04/2015).

Starr, Allanah, sitio web oficial. Información recuperada de <http://www.transsexualstarr.com/main.php> Página activa a fecha: (28/04/2015).

Thompson, Melissa (2013). *"He's sulky and Xbox-obsessed and I'm so relieved": Paralympics icon Alison Lapper happy her son is typical teenager*. Información recuperada de <http://www.mirror.co.uk/news/real-life-stories/alison-lapper-happy-son-parys-1734221> Página activa a fecha: (28/04/2015).

Ting, Selina (2009). *Interview: Andrei Molodkin*. Información recuperada de <http://www.initiart-magazine.com/interview.php?IVarchive=11> Página activa a fecha: (28/04/2015).

Villalobos, Gabriel (2012). *Iris de Marc Quinn*. Información recuperada de <http://www.revistacodigo.com/iris-de-marc-quinn/> Página activa a fecha: (28/04/2015).

Zuñiga, Rodrigo (2008). *La demarcación de los cuerpos. Tres textos sobre el arte y la biopolítica*. Santiago de Chile. Ediciones Metales Pesados.

http://es.wikipedia.org/wiki/Buck_Angel Página activa a fecha: (28/04/2015).

<http://www.saatchiart.com/?gclid=CODLy5v3s8ECFabLtAodhx0AhA> Página activa a fecha: (28/04/2015).

<http://whitehotmagazine.com/articles/2010-marc-quinn-white-cube/2073> Página activa a fecha: (28/04/2015).

<http://imgarcade.com/1/marc-quinn-self/> Página activa a fecha: (28/04/2015).

<http://www.alminerech.com/en/artists/35/tab/biography/> Página activa a fecha: (28/04/2015).

4.2.8. Análisis 8: Ron Athey (Estados Unidos, 1961)

Obra referente: *Four Scenes In A Harsh Life* (1993-97).

Forma de expresión: *performance, body-art, disturbance-art.*

Palabras claves: Sacrificio ritual. Primitivismo. Iconografía religiosa. Enfermedad/SIDA, identidad política del SIDA. Sangre. Homosexualidad, contrasexualidad. Masoquismo, dolor como herramienta de comunicación. Muerte, crítica, misticismo. Arte disturbio-arte social. Nuevos cultos. Glosolalia.

Función artista: el cuerpo como espacio de dolor, como espacio mágico-ritual. El cuerpo como enlace: sociedad, muerte, transcendencia. Oficiante, sacerdocio misterioso.

Marco del artista: este *performer* extremo de obra controvertida, comenzó su andadura en el arte en el año 1981, con *Premature Ejaculation* que formó con Rozz Williams⁵⁰⁸. “Repudiado” en Estados Unidos a raíz de la *performance Four Scenes In A Harsh Life*, que ejecutó desde 1993 hasta 1997, se “exilió” a Europa.

Sus *performances*, marcado por ser portador del V.I.H., implica y cuestiona los resortes de la comunicación social, y en un orden metafísico con el propio ser, desde un prisma ho-

508. Líder del grupo Christian Death.

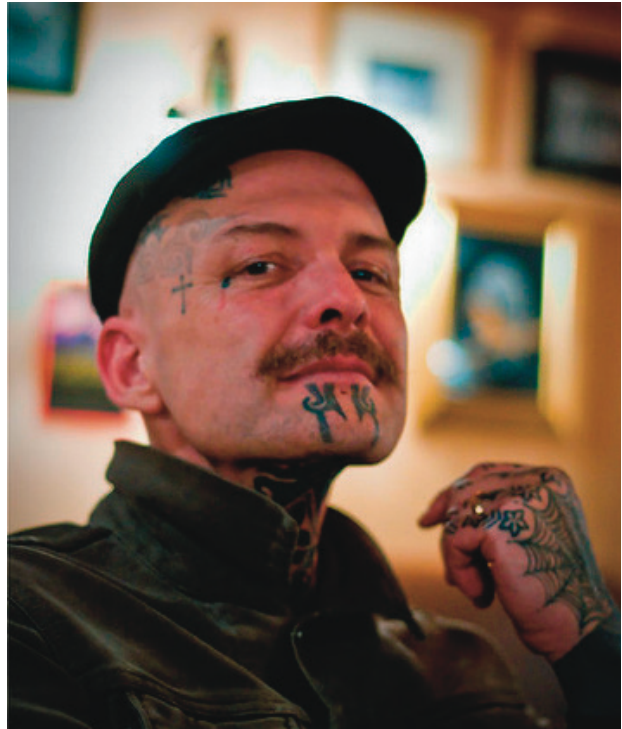


Fig. 621. Nautght, Aleph (2010). Ron Athey.



Fig. 622. Athey, Ron y Williams, Rozz (*Premature Ejaculation*) (1981). *Untitled performance for Camera*. The Punk zine publication N° Mag 1981.

mossexual, desarrollando ritos con contenidos de base masoquista y contrasexual. Parte de su actuación es como mártir, parte como pastor u oficiante místico, y desde ese papel: con elementos en ocasiones iconográficos religiosos, en otras paganos, y con una puesta en escena primitiva.

Sus raíces de trabajo se enlazan con el aprendizaje que su familia le impuso de cariz especialmente religioso, ya que querían que se dedicara al oficio en la Iglesia Pentecostal. Las continuas visitas a la pastora evangelista Velma Jagers⁵⁰⁹ dejaron una huella relacionante en su puesta en escena y desde un cariz de sanación espiritual, comentó Athey sobre ella: “... podía aparecer como un ángel, o como la puta de Babilonia, ella siempre usa la última tecnología: luces estroboscópicas, cajas de resonancia de voz, hologramas, y sistema de aparejo”⁵¹⁰ (Johnson, Athey, 2013). En la fig. 624, podemos ver al artista Darryl Carlton (Divinity P. Fudge) y colaborador de R. Athey, recreando a Velma Jagers en *Divine Divinity*.

Por otro lado, recibió influencia de los nuevos cultos de predicadoras como Aimee Semple McPherson⁵¹¹, fundadora de la llamada Iglesia Cuadrangular.

509. (Estados Unidos, 1919-2004).

510. De uso en teatro, para dar efecto de estar volando. (Fly-rigging).

511. (Canadá, 1890-1944).



Fig. 623. (S. f.). La pastora Velma Jagers.



Fig. 624. Opie, Catherine (s. f.). Carlton, Darryl (Divinity P. Fudge) en *Divine Divinity. Incorruptible Flesh*. Ron Athey & Co.

En los años 90 formó la *Ron Athey & Company*, realizando lo que se conoce como *La trilogía de la tortura* (1992 - ...). En estos trabajos muestra un interés cada vez más profundo por el misticismo, el masoquismo y la muerte. Esta trilogía está conformada por *Martyrs & Saints*, *Four Scenes In A Harsh Life* y *Deliverance*.

En una clara declaración de principios, en la acción *Incorruptible Flesh (Perpetual Wound)* (1996-2007) conjuntamente con Dominic Johnson, desarrolló sobre el mito de Filoctetes un espacio de autodestrucción, buscando la sanación de la herida maldita que no cicatriza, en clara relación con la enfermedad del SIDA. El cuerpo del artista pasó a ser un mediador entre lo mitológico-místico-primitivo y la sociedad presente. En el año 2007, lo representaron en el Chelsea Theatre (Londres), fig. 625. En 2013 Johnson editó el texto *Suplicando en la sangre: El arte y la performance de Ron Athey*.

En esta línea y con una abierta reconstrucción iconográfica cristiana, hallamos en su trayectoria la acción *Sebastian Suspended* (1999), fig. 626, en la que enfatizaba el carácter homosexual de la figura de San Sebastián, destacando el cariz de mártir por un lado y el cariz de los penitentes por otro, recreando las peticiones que en tiempos de pandemia (peste) se dirigían al santo. Esa misma iconografía aparece en *Four*

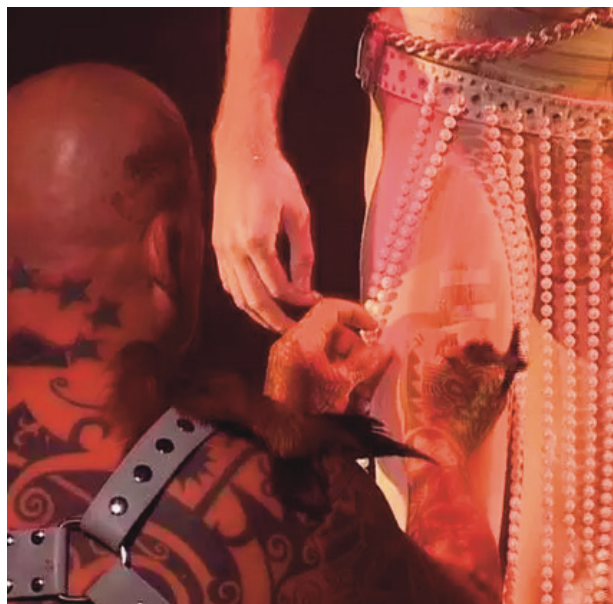


Fig. 625. Athey, Ron y Johnson, Dominic (2007). *Incorruptible Flesh (Perpetual Wound)*.

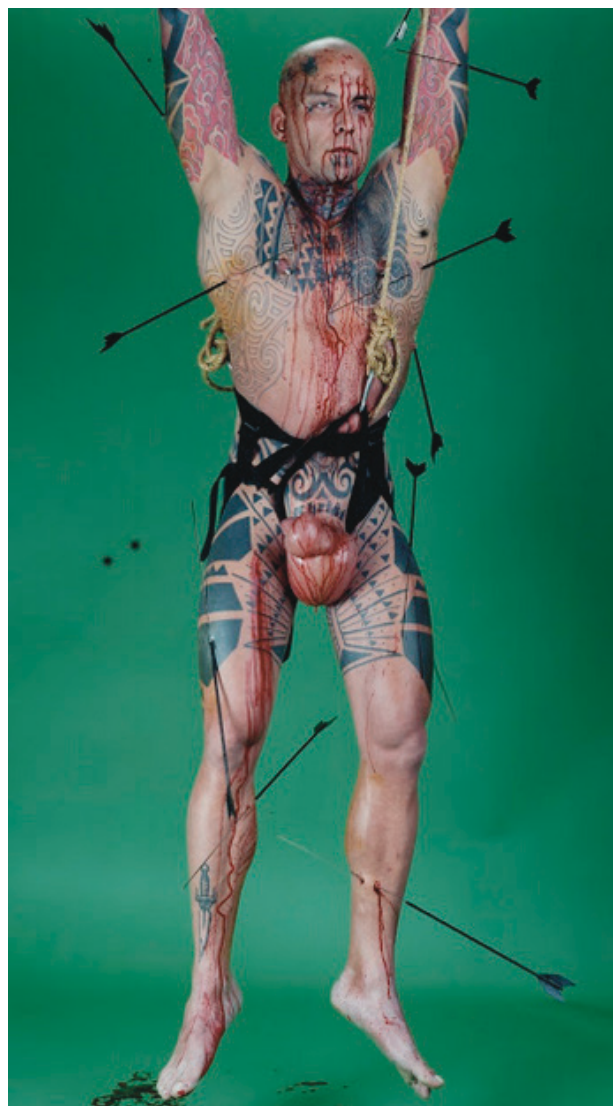


Fig. 626. Opie, Catherine (2000) Athey, Ron. *Sebastian*.

Scenes in A Harsh Life (1994, ...), en la que se muestra con la piel traspasada por finas flechas, además de interpretar, (en otro momento de la performance), a una mujer santa que termina protagonizando una escena de suicidio.

Las obras de Athey han sido reinterpretadas en su mayoría, por ejemplo la que realizó en 2014 con la participación de Divinity Fudge y David Harrow, de la performance *Sebastian Suspended*, en the Hammer museum (Los Ángeles), fig. 627. Otra revisión protagonizó Athey con la trilogía *Incorruptible Flesh* (1996-2007)⁵¹², fig. 625, que en un principio ejecutó con el artista Lawrence Steger⁵¹³.

En esta (*Incorruptible Flesh*) y en otras de parecida identidad, el artista pretende la purificación del cuerpo y la mente a través de la superación del dolor, buscando alcanzar estados alterados que le permitan entrar en el espacio ritual, al estilo de los mártires buscando el conocimiento *supramental* y el estado místico.

En *Judas Cradle* (2004), referencia las torturas de uso (en forma de empalamiento) por parte de la Inquisición española, aunque no podemos dejar de observar el cariz iconográfico tebano (en esta y otras obras). En esta ocasión colaboró con la cantante de ópera Juliana Sn-



Fig. 627. Athey, Ron (2014). *Sebastian*. The Hammer Museum. Los Ángeles.



Fig. 628. Athey, Ron (2004). *Judas Cradle*. Auto empalamiento. Fotografía Manuel Vason.

512. Il luminous/Dissociative Sparkle/Perpetual Wound.

513. Murió de SIDA en 1999.

pper⁵¹⁴. La performance se dividió en tres actos: *Flames of the Inquisition*, *Prisoner of Love* y *That Dissociative Feeling*.

Otros cultos religiosos han sido tratados por este artista, por ejemplo en la *performance Deliverance* (1995-96), fig. 629, los símbolos e imágenes que se recrean pertenecen a religiones como el budismo, el judaísmo o la santería. La acción se desarrolla sobre la cirugía psíquica de influencia filipina y santera. En la misma, tres hombres van a visitar a un santero y acaban siendo torturados, momificados y enterrados. En 1998 se editó el documental *Hallelujah! Ron Athey: A Story of Deliverance*.

En todas estas *performances*, subyace una espiritualidad que Athey pretende enlazar con el erotismo sadomasoquista y los sacrificios rituales, el pensamiento queer y contrasexual, así como los escritos de Lee Edelman (en los desarrollos y replanteamientos de la teoría *queer*), de Jean Genet y Georges Bataille, especialmente evidente en la *performance Solar Anus* (1998), en la que lo referencia.⁵¹⁵ En la fig. 630 podemos ver la recreación de 2006. Otras referencias en forma y concepto encontramos en las obras de Athey, por ejemplo en *Untitled (Pearls)*, en la



Fig. 629. Ron Athey & Company (1995) *Deliverance*. Londres. Fotografía de Nicholas Sinclair.



Fig. 630. Hertrich, Regis (2006). Ron Athey. *Solar Anus*. Hayward Gallery.

514. Colabora también Sean Griffin en el diseño del sonido, colaborador habitual de Snapper.

515. Esta performance fue incluida posteriormente en el largometraje *HotMen CoolBoyz* (2000) dirigida por Knud Vesterskov..

que una hilera de perlas salen del ano de Athey, a partir de la identificación sexual, esta resuena claramente con *Self-Portrait with Bullwhip* de Robert Mapplethorpe⁵¹⁶ que realizó en 1978 (como sabemos once años después el artista murió de SIDA).

El trabajo de Athey es una clara línea de identidad política SIDA y defensa del uso del cuerpo. Tratando la herida corporal, como recoge Ana Sedeño (2010), como la interfaz de unión con el mundo: “La hendidura, la autolección, los cortes forman parte de la vida de Ron Athey desde los quince años. Sus múltiples depresiones e intentos de suicidio los ha sublimado y aplicado a su obra, como otros performers anteriores”.

En España, en el año 2008 impartió un seminario titulado *Suplicando en la sangre. Performar la sodomía, la glosolalia y la pulsión de muerte*. Los temas tratados en dicho seminario (y que exponemos), son las bases argumentales de la mayoría de su obra:

1. Brillo disociativo: martirología, modificación corporal y la polémica de la sangría en tiempos del Sida.
2. Carne incorruptible: exposición del cadáver vivo, muestras de sexo en vivo y la visión de Georges Bataille.

516. (Estados Unidos, 1946-1989).



Fig. 631. Opie, Catherine (s. f.) Ron Athey en *Untitled (Pearls)*.



Fig. 632. Mapplethorpe, Robert (1978). *Self-Portrait with Bullwhip*.

3. Sin futuro: Pulsión de muerte a toda marcha, el éxtasis canalizador y la herida infectada de Filoctetes.

Sus últimos trabajos, aparte de sus *performances* revisionadas, han sido *Messianic Remains* (2013) en el 3º Festival de performance de Salónica (Grecia) y *Gifts of the Spirit* (2013) en la que se realizaron actos de escritura automática e hipnosis, con más de 30 colaboradores.



Fig. 633. Athey, Ron (2013). *Messianic Remains*. Salónica. Grecia.

Obra referente descripción: *Four Scenes in A Harsh Life* (1994).

En esta performance ejecutada por Athey & Company los temas tratados abarcan desde aspectos autobiográficos (intento de suicidio de Athey), pasando por ritos de escarificaciones africanos (cortes sobre tatuajes dibujados en la espalda de Divinity), y ritos cristianos (San Sebastián), hasta la realidad asociada al SIDA.

En el primer acto, participaron Athey y Piggpen (Myra Rifkin) que apareció como un andrógino San Sebastián (entendiendo al santo en la doble vertiente, por un lado de mártir que en este caso no renuncia a su homosexualidad, y por otro como protector, en tiempo de peste, mediante el rezo), atravesado por flechas y ungido con aceite. Athey en el papel de *Santa Mujer* que procedió a ungir a la audiencia escurriendo el aceite del santo.

En el segundo acto, *Steakhouse Mother-fucker* se efectuó una pantomima con cariz de campesinos sureños. El escenario era un club de *striptease* y un desfile de *strippers* obscenos, con participación de Divinity y Catherine Opie, fue representado.

El tercer acto titulado *The Human Printing Press* se generó con la violencia ritual destinada a Divinity Fudge, que implicaba una serie de cortes geométricos en su espalda, la sangre que

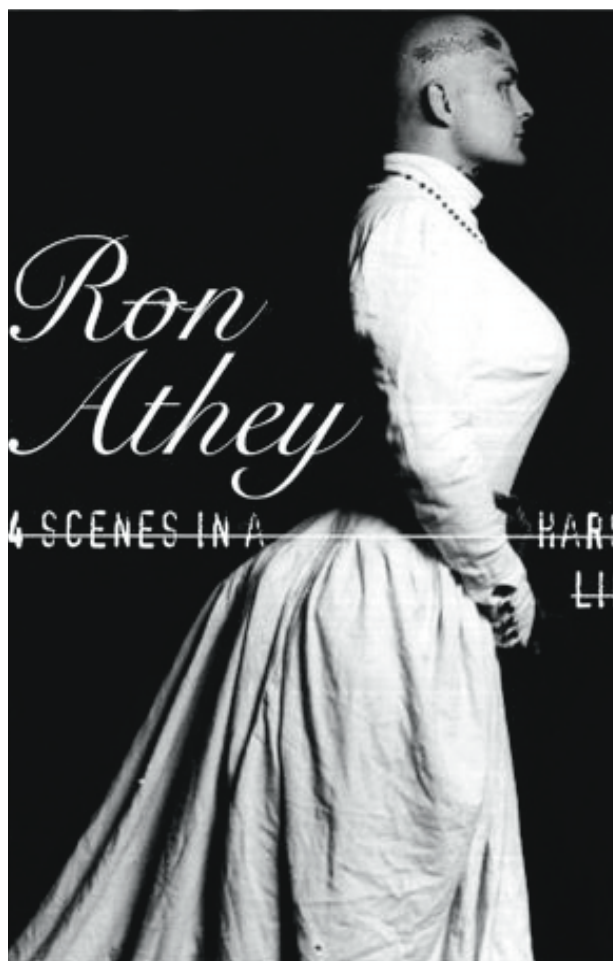


Fig. 634. Regehr, Elyse (1994). Ron Athey en *4 Scenes in A Harsh Life*. Flyer.

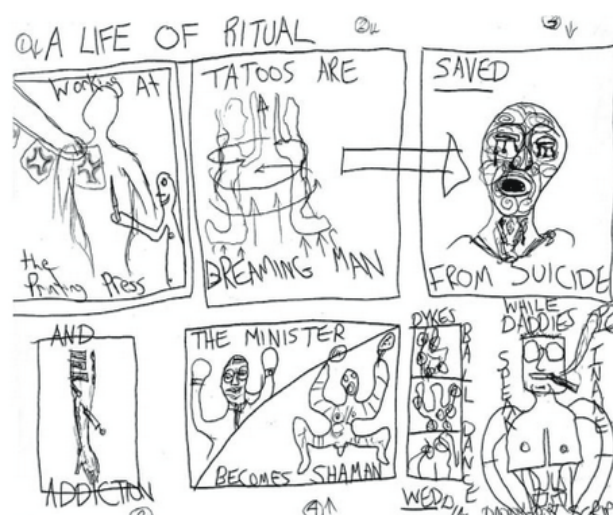


Fig. 635. Athey, Ron (1994). *4 Scenes in A Harsh Life*. Bocetos de escenas.

manó de los cortes fue transferida a papeles (cerca de cincuenta) que fueron colgados en cuerdas tendedores, incluida una cuerda que se colocó⁵¹⁷ en el pasillo por encima de la audiencia.

En el cuarto acto titulado *Sucide Bed*, Athey protagonizó una escena de suicidio, se insertó 16 agujas hipodérmicas de gran tamaño, creando en su brazo patrones geométricos, buscando recuperar: “ las violaciones que había cometido anteriormente contra sí mismo por la ira y la frustración” (Athey, biografía).

Nivel espacio-temporal: esta performance se llevó a cabo en un momento de “desconocimiento” social sobre la transmisión del SIDA, y en la falsa creencia de que el virus sólo afectaba a los homosexuales. Recordemos que el primer caso registrado (que sepamos), fue de 1959, en los años 70 distintas enfermedades de transmisión sexual se dieron, al principio de los 80 los primeros casos reconocidos de SIDA. En los 90 el pánico ante el VIH y el SIDA fue mundial. Datos referenciales se pueden encontrar en ONUSIDA⁵¹⁸. En lo que respecta a la homosexualidad, en 1973 la asociación americana de psiquiatría (APA) la eliminó como trastorno mental, y en 1990 la Organización Mundial de la Salud retiró de su listado de enfermedades mentales la homosexualidad.

517. Acto controvertido en la representación de 1994.

518. <http://www.unaids.org/es/>



Fig. 636. Opie, Catherine (2000). Ron Athey y Divinity P. Fudge en *The Human Printing Press. From 4 Scenes In A Harsh Life* (1994).



Fig. 637. Ann McAdams, Dona (1994). Ron Athey. *Four Scenes in A Harsh Life (Sucide bed)*. Nueva York.

A nuestro entender, los atractores o memes de valores con los que trabaja el artista son cinco. Formalmente se expresa desde los atractores 1 al 5 (desde la supervivencia básica a los sacrificios individuales, desde el yo sometido o sometiendo a las recreaciones religiosas y las relaciones sociales de poder en la supervivencia social), su posicionamiento está en el atractor 3 y 4 y “somete” al grupo de colaboradores además al atractor 2.

Nivel simbólico: la exposición de los rituales de dolor, de los ritos religiosos, dan respuesta esotérica a la pandemia del SIDA. Los cortes y atravesamientos rituales de la piel redefinen el terreno del cuerpo como terreno simbólico en si mismo. La sangre es utilizada desde una doble vertiente de vida y muerte.

Nivel iconográfico-iconológico: el cuerpo está cubierto de múltiples elementos iconográficos a través de los tatuajes. La figura de San Sebastián como representación de la homosexualidad martirizada y (a través del dolor) sublimadora. La sangre como elemento abyecto y purificador.

Nivel contextual y referencial: la transcendencia de *Four Scenes in A Harsh Life* (1994), fue enorme. La sangre pasó a desempeñar un papel fundamental, tanto en el plano simbólico como en el físico. Debido a una mala interpretación- rumor por la que se acusó a Athey de intentar propagar el SIDA, con las acciones del tercer acto. El evento de *Ron Athey & Company* que se había desarrollado en el Centro de Walker en 1994, había recibido ayuda de la Fundación Nacional para las Artes (NEA), por este motivo, los informes de prensa (que comenzaron con un artículo de un periodista no presente en el evento), llegó a la Red de Acción Cristiana, grupo que se oponía a la financiación pública de las artes, a través de escritos se exigió la abolición de la (NEA). Por toda la situación derivada, Athey tuvo que “abandonar el país” y “exiliarse” a Londres, ciudad en la que vive y trabaja en la actualidad.

Una reflexión de Sedeño Valdellós sobre el trabajo de Athey, explica como este:

... está basado en trascender el dolor físico, a la manera de los santos y mártires cristianos y otros personajes míticos, y manifiesta un intento no sólo de exorcizar su sufrimiento sino de traspasar los límites de su resistencia a través de la expresión artística. Con ello parecería querer demostrar que, sólo a través de la catarsis de la performance y el ritual, es posible escapar de los obstáculos que imponen el género, la familia, la religión y la sociedad al ser humano. (Sedeño, 2010)

Este artista, a lo largo de su trayectoria ha realizado múltiples colaboraciones, ha trabajado con Vaginal Davis⁵¹⁹ y ha organizado conjuntamente de *Visions of Excess* (2009) in Birmingham, UK con Kembra, con creadores como Bruce LaBruce, Ann Magnuson, Kira O'Reilly, Marisa Carnesky, Udo Kier, Rick Owens, Slava Mogutin, Nicole Blackman, Knud Vesterskov (en el largometraje *H.M.C.B.*), con Ming Yuen S. Ma, y el activista corporal Franko B. Este *performer*, trabaja en una línea similar en algunos aspectos a la de Athey, a través del propio cuerpo como espacio a ultrajar, fig 639. Estos dos *performers* han compartido acciones y seminarios de activismo.

Valoración global de la obra: varios motivos se han tenido en cuenta para seleccionar esta performance, aunque la fundamental motivación entronca con las connotaciones sociales que tuvo la obra, el hecho de la sangre infecta (que no era tal, ya que Darryl Carlton al que realizó los cortes (no era seropositivo) y la repulsa que produjo, a una parte de la sociedad estadounidense “liberal” y “bien documentada” sobre el SIDA. Por la innovación del uso de la sangre y las connotaciones de muerte y transmutación que expresa a través de su propia situación y sangre.

519. El nombre de Davis se lo puso en homenaje a la activista Ángela Davis.

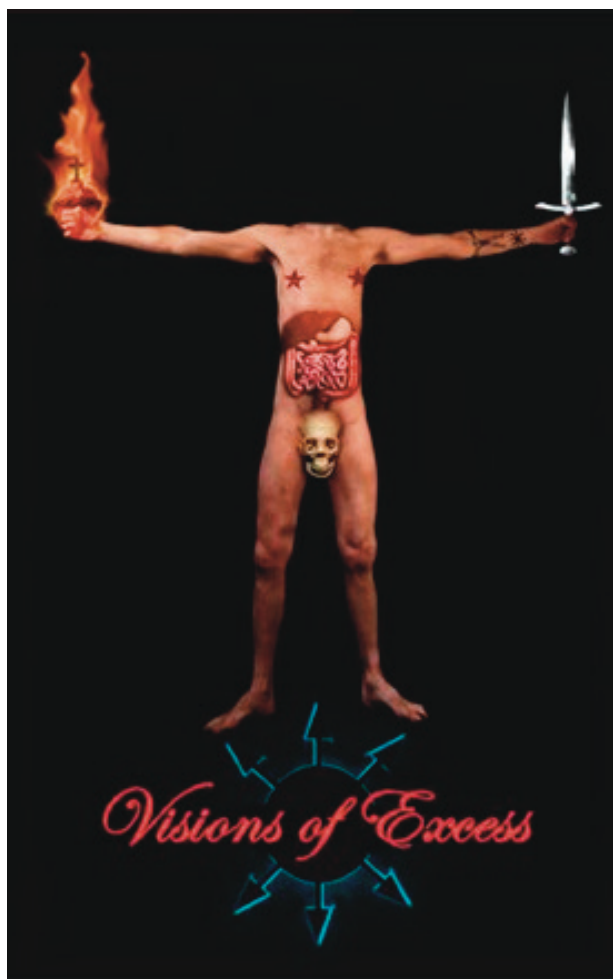


Fig. 638. Varios. (2009). *Visions of Excess*. Cartel para la actuación de distintos artistas, entre ellos R.Athey y Franko B, desde una visión del espíritu de George Bataille.



Fig. 639. Franko B. (2003). # 8. London. Colaboración con Manuel Vason

Fuentes de información:

- Aliaga, Juan Vicente (2008). *Terreno de lucha. El impacto de la sexualidad y la huella del sida en algunas prácticas artísticas performativas*. Quaderns portàtils. Información recuperada de http://www.macba.es/uploads/20080527/QP_14_Aliaga.pdf Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Arnott, Javier (2010). Ron Athey. Información recuperada de <http://bajoelsignodelibra.blogspot.com.es/2010/12/ron-athey.html> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Athey, Ron (2014). *Sebastiane*. Documento recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=J-G3BtdO9-Ac&oref=ht> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Battersby, Matilda (2012). *Ron Athey: The masochist who puts writers under his spell*. Información recuperada de <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/ron-athey-the-masochist-who-puts-writers-under-his-spell-7615265.html> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- BBC, Sackur, Stephen (s. f.). *Farmacéuticas*. Información recuperada de <http://www.bbc.co.uk/spanish/especiales/sidaafrica/drugs.shtml> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- BRIS (s. f.). The Franko B Archive. Información recuperada de http://www.bris.ac.uk/theatre-collection/liveart/liveart_FrankoB.html Página activa a fecha: (28/04/2015).
- CENDEAC (2008). *Ron Athey. Suplicando en la sangre. Performar la sodomía, la glosalalia y la pulsión de muerte*. Información recuperada de <http://www.cendeac.net/es/actividades/a235> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Doyle, Jennifer (2013). *The 'Incorruptible Flesh' of Ron Athey*. Información recuperada de <http://www.kcet.org/arts/artbound/counties/riverside/ron-athey-human-resources.html> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Doyle, Jennifer (2013). *Hold It Against Me: Difficulty and Emotion in Contemporary Art*. Estados Unidos. Duke University Press.
- El Mundo, Lantigua, Isabel (2005). *Cuando la homosexualidad se consideraba una enfermedad*. Información recuperada de <http://www.elmundo.es/elmundosalud/2005/06/24/medicina/1119625636.html> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Holden, Stephen (s. f.). *Hallelujah! Ron Athey: A Story of Deliverance* (1998). Información recuperada de <http://www.nytimes.com/movies/movie/160664/Hallelujah-Ron-Athey-A-Story-of-Deliverance/overview> Página activa a fecha: (28/04/2015).

- Johnson, Dominic (editor, 2013). *Pleading in the Blood: The Art and Performances of Ron Athey*. Londres. Editor Dominic Johnson.
- Raph Gordonsbs, Raph (2013). *Ron Athey - Interview* (2012). Información recuperada de <http://sexbeforesuicide.blogspot.com.es/2013/01/ron-athey-interview-2012.html> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Richard, Mary (2002). *Ron Athey, AIDS and the Politics of Pain*. Información recuperada de http://people.brunel.ac.uk/bst/3no2/Papers/mary_richards.htm Página activa a fecha: (28/04/2015).
- (s. f.). Catherie Opie Polaroids. Información recuperada de http://www.artistswithaids.org/artery/centerpieces/opie_index.html Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Sedeño, Valdellós, Ana (2010). *Cuerpo, dolor y rito en la performance: las prácticas artísticas de Ron Athey*. Nómadas. Revista Crítica de CC SS y JJ 27. Información recuperada de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/27/anasvaldellos.pdf> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Storch, Charles (1994). *Nea Opponents Have Found A New Target In Ron Athey*. Información recuperada de http://articles.chicagotribune.com/1994-06-30/features/9406300042_1_nea-mooney-ne-chairman-jane-alexander-ron-athey Página activa a fecha: (28/04/2015).
- TATE (2013). *Pleading in the Blood: the Art and Performances of Ron Athey*. Información recuperada de <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/film/pleading-blood-art-and-performances-ron-athey> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Varios (2013). *Ron Athey, "The Holiest of the Holies" in Contemporary Theater Review* 23:1 2013. Información recuperada de <http://www.tandfonline.com/toc/gctr20/23/1#.VFyboYtwfFk> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- (2005). Ron Athey and Juliana Snapper: *The Judas Cradle* (Extracts). Documento recuperado de <http://vimeo.com/57544503> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- (2007). Ron Athey and Dominic Johnson, *Incorruptible Flesh (Perpetual Wound)* (Extracts). Información recuperada de <http://vimeo.com/57533896> Página activa a fecha: (28/04/2015)
- (2013). Ron Athey, *Messianic Remains*. Información recuperada de <http://telitsoblog.blogspot.com.es/2013/10/ron-athey-messianic-remains.html> de <http://people.brunel.ac.uk/bst/documents/maryrichards.doc> y de <https://www.flickr.com/photos/alephnaught/4437742919/> Páginas activas a fecha: (28/04/2015).

4.2.9. Análisis 9: Paula Santiago (México, 1969).

Obra referente: cuerpo de obra (1991-2002).

Debido a la peculiar naturaleza de las obras de Santiago, hemos creído necesario exponer su cuerpo de obras hasta el año 2002. Sus obras están recogidas a lo largo de distintas exposiciones, destacando una individual homónima en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey en 2007, y una retrospectiva en el Museo Amparo en el año 2008⁵²⁰.

Forma de expresión: obras exentas con sentido de reliquia. Arte ritual, utilizando papel arroz, cabello, sangre, cera, vidrio y lentejuela en cajas de cristal o bases de mármol.

Palabras claves: sangre como elemento gráfico, señalizador y vivificador. Construcción de un nuevo ser. Tejer con material humano. Visión comunicante de la sangre (espacios-tiempos). Prendas como tesoros individuales. El mundo sagrado. El espacio nouménico⁵²¹. Abyección. Subjetividad colectiva. Reliquias orgánicas.

Función de la artista: atractor, maga.

Nivel espacio temporal: en sus obras, la artista busca la conexión con espacios y tiempos fuera de los actuales, ubicándolas en las culturas me-

520. <http://www.museoamparo.com/es/exposiciones/pasadas/paula-santiago/>

521. En el sentido platónico de las ideas y en el sentido kantiano de objeto perteneciente al espacio de la intuición suprasensible.



Fig. 640. (S. f.). Paula Santiago (única imagen localizada).



Fig. 641. MADB(2008). Exposición Paula Santiago, Paula. Detalle.



Fig. 642. Farid, Víctor (2013). Imagen perteneciente al Catálogo *Paula Santiago de lo efímero a lo corpóreo*. Detalle.

soamericanas. Recrea espacios corporales ausentes mediante del vacío de los trajes o armaduras, aunque esos espacios vacíos se encuentran ontológicamente presentes, tanto por la rigidez de algunas prendas como por los títulos esclarecedores de las mismas.

A nuestro entender, los atractores o memes de valores con los que trabaja el artista son cuatro. Formalmente se expresa desde el atractor 1, 2 y 4 (desde la supervivencia de las culturas ancestrales, pasando por los ritos con elementos del cuerpo y desde una visión transcendental-mítica-de orden superior) las premisas religiosas y desde los rituales míticos), su posicionamiento está en el atractor 1 y el siete (desde su individualidad de supervivencia psíquica y mágica, hasta su visión de los tiempos y las estratificaciones espaciales), para acabar “sometiendo” al espectador a la “desazón” del armónico 7 en la visión continua del 1 y 4.

Nivel simbólico: los elementos han sido cuidadosamente seleccionados por la artista. El arroz lo emplea como símil del paso del tiempo en la naturaleza. La cera como el paso del tiempo embalsamado. Los cabellos como ofrendas de amor. La sangre como vida y el objeto como reliquia.

Nivel iconográfico-iconológico: escritura con la sangre humana. El cabello que utiliza (siendo propio), significa la muerte, el paso del tiempo, la memoria, la ofrenda de amor. Mientras que su sangre representa la vida (la que sucede y se va), la que pierde al darla. El relicario es entendido desde el traje, el cual atrae la vida a través del atractor de los elementos muertos (el cabello) y vivos del cuerpo (la sangre).

Marco de la artista: esta artista tapatía⁵²², posee una educación multidisciplinar, estudió ingeniería industrial y en la Sorbona de París: historia del arte y literatura. Ha encontrando su lenguaje expresivo por medio de su visión del arte primitivo mesoamericano, y de la realización de sus piezas con elementos textiles, semillas, cera, papel de arroz y elementos humanos (pelo, sangre). Desde sus primeras y escasas declaraciones la artista apostilló: “No quería trabajar con conceptos; quería trabajar con mi vida”.

Comenzó trabajando los bordados textiles, siendo esta una actividad que recuperó de su niñez, como base empleó los pañuelos ya bordados por su anciana tía Lupita, como si fueran lienzos a los que iba añadiendo puntadas, apliques y semillas. Su primera exhibición estudiantil titulada *Numen* (1996) la realizó en el la ArtPace⁵²³, centro en el que estuvo residiendo. Desde ese momen-

522. Nacida en Guadalajara, México.

523. Foundation for Contemporary Art. San Antonio Texas, Estados Unidos.

to, el cuerpo pasa a ser una entidad abstracta, su materialidad subsiste en forma de huellas de la memoria, en el espacio nouménico, fig. 643. En la ausencia; la evocación. La artista declaró respecto al apropiacionismo que realizó de los pañuelos bordados por su tía: “(Mi tía) era una viuda que nunca se casó.... Mediante la creación de estas obras, me siento cerca de ella. Estos pañuelos siempre han sido propiedad de ella, y ahora tienen algunos de mis recuerdos en la parte superior”⁵²⁴.

Ya desde su primer trabajo la artista habló de la memoria: “estoy interesada en la forma en la que la memoria funciona.”

En su afán de profundizar en la memoria histórica empezó a extraer su sangre para manchar los tejidos, incorporando a los hilos de bordar su propio cabello y el de las personas cercanas, rescatando y redimensionando el poder de los más débiles o la ofrenda amorosa por el cabello, pasando a ser un elemento de diálogo que hacía referencia al paso del tiempo y en ocasiones a la muerte.

El uso del tejido dio paso al uso del papel de arroz y a la cera como materia estructural, y como metáfora de la acumulación del tiempo, a partir de su primera exposición individual



Fig. 643. Santiago, Paula (1996). *Numen Pañuelos*. Detalle de pieza.



Fig. 644. Santiago, Paula (1996). IV.

524. Declaraciones que completó en su entrevista con Magaly Hernández y Amelia Chávez (2008). Tesis de maestría de Hernández (bibliografía de referencia).

*Moan*⁵²⁵ (1999) realizada en la Galería Iturralde de los Ángeles. En esa exposición, pequeñas prendas (hechas con estos nuevos materiales y sangre), fueron exhibidas sobre vitrinas, por ejemplo *IV* (1996) y *Pectoral* (1996), que se fundamentaba sobre los antiguos guerreros, fig. 644 y fig. 645 elaborado con sus propios cabellos y gotas de sangre. Posteriormente la exposición pasó a llamarse *Septum*⁵²⁶. De una de estas piezas, de *Overall* (1998), fig. 645, escribió Grecia González: “... recuerda, con el escudo nacional mexicano, a todos los inmigrantes indocumentados “al otro lado” realizando duras labores, con esta vestimenta de trabajador por excelencia.”

Describe Laura Reuter una de las exposiciones de Santiago:

Moan fue una exhibición oscura e inquietante que hirió la sensibilidad de muchos visitantes. ... el sentimiento de ausencia fue palpable. Era como si todos los que hubieran importado realmente de alguna forma u otra hubieran partido hace mucho tiempo dejando atrás una tierra vacía. Sólo permanecería su esencia espiritual. (Reuter, s. f.)

525. Palabra maya que define a un tipo de pájaro que vuela a gran altitud.

526. Septum, del latín; membrana impermeable que separa y entra en contacto con las dos cámaras del corazón y que se desarrolla al nacer y la sangre empieza a correr por los canales normales del corazón.



Fig. 645. Santiago, Paula (1996). *Pectoral*. Cera, papel arroz, sangre y cabello. Medidas: 57 x 40 x 40 cm.



Fig. 646. Santiago, Paula (1998). *Overall* (mono).

La creación de trajes rituales (de distintas épocas y espacios sagrados), fue recurrente en su corpus de obras. Eran piezas que parecían esculpidas para mantener la forma del cuerpo ausente, en esa doble contradicción de la ausencia y la presencia en el espacio, como es el caso de la obra *Anam*⁵²⁷, fig. 647, *MFII*, fig. 648, o *Amnios*. Sobre estas obras explicó Jorge Contreras (2007), como: “... actualizan también distintos ámbitos de lo sagrado, cada uno parece detener el tiempo teleológico e instaurar un tiempo concentrado en sí mismo, momento infinito de la presencia plena...”⁵²⁸.

Una enfermedad de la artista dio un vuelco a su línea de interés y a su forma de enfrentarse a su obra, dejando de extraerse y de utilizar sangre como material en sus trajes. Con las piezas con sangre que le quedaban, y añadiéndole cera preparó una serie final en 2001, *A*, *C* y *Septum*, (figs. 651, 652 y 653), pertenecen a esta serie:

... encapsulados en cristal estos objetos misteriosos son los parientes vivientes del arte eterno de culturas anteriores. ... Fusiona los mundos de la oscuridad y la luz, del tiempo olvidado y hoy, del arte antiguo de las culturas precolombinas y el México moderno de hoy, que es el suyo. (Reuter, s. f.)

527. Palabra huasteca, (pueblo descendiente de los mayas), que significa tierra.

528. Jorge Contreras comisario de la exposición homónima 2007 en el MARCO.



Fig. 647. Santiago, Paula (1999). *Anam*. Serie *Quitapesares*. Técnica: papel arroz, sangre, lentejuelas y cabello. Medidas: 58 x 43 x 18 cm.



Fig. 648. Santiago, Paula (2000). *MF II*. Técnica: papel arroz, sangre y cabello. Medidas: 65 x 40 x 20 cm.

Su obra, ha sido expuesta en distintas partes del mundo, incluida la Bienal de Venecia. Su última exposición data del año 2008.

Nivel contextual y referencial: de forma introductoria pero relacionante en el uso del cabello humano como símbolo de muerte, exponemos una pieza que Lee Alexander McQueen⁵²⁹ tituló *Capa Jack el Destripador acecha a sus víctimas* (1992). Esta pieza fue realizada por McQueen como trabajo de fin de estudios. La capa confeccionada en satén de seda rosa con un patrón impreso de espinas, fue forrada en seda blanca con cabello humano encapsulado. Sobre el uso del cabello humano declaró McQueen (1997):

La inspiración detrás del cabello proviene de la época victoriana, cuando las prostitutas podrían vender el suyo para los kits de cerraduras de pelo, que fueron comprados por la gente para dar a sus amantes. Lo utilicé como mi firma etiqueta con mechones de pelo en plexiglás. En las primeras colecciones era mi propio pelo.

Este artista utilizó su medio como exposición, crítica y elemento de comunicación artística, formal y conceptualmente. El Metropolitan museum of Art de Nueva York realizó una retrospectiva de 2011, un año después de su muerte.

529. (Reino Unido, 1969-2010).



Fig. 649. McQueen, Alexander (1992). *Capa Jack el Destripador acecha a sus víctimas*. Fotografía de Sølve Sundsbø. Colección de graduación MA.



Fig. 650. Bruguera, Tania (1996). *Estadística*. Textile, human hair of anonymous Cubans, thread, and fabric. Private collection, New York. Exposición *Global Feminisms* (2007).

En un sentido de realidad retrospectiva, de fabricación con la materia humana, otro relacionante encontramos en la obra de Tania Bruguera, en *Estadística* (1990-1996). En esta *performance* de reconocimiento y protesta, la artista se mantuvo de pie delante de una bandera cubana, confeccionando en su elaboración, se utilizó cabello humano recogido durante cinco meses, y que según declaró: “... rememoraba la manera en que se confeccionaban las banderas durante las guerras de independencia contra España” (Corina, 2003).

La obra de Santiago (sin aparente connotación social), ha pasado casi desapercibida a la crítica fuera de su país y sin influencia referenciada conocida en otros artistas, aunque en México distintas exposiciones y ensayos se le han dedicado hasta hoy en día. El comisario Jorge Contreras escribió sobre este asunto:

... alejada de las corrientes, Santiago se diferencia de otros exponentes de su generación por su desinterés en las teorías del arte, los conceptos y las tendencias del mercado, vive aislada y sumergida en una búsqueda personal. ... Este viaje interno lo ha hecho sin límites, balanceándose siempre en el filo de la navaja de la estabilidad emocional para descubrir de dónde nace el deseo de vivir. (Contreras, 2007)



Fig. 651. Santiago, Paula (2001). A.
Medios: cera sobre papel de arroz / sangre / vidrio / base de mármol en la urna de cristal, 20 x 9 x 9”.

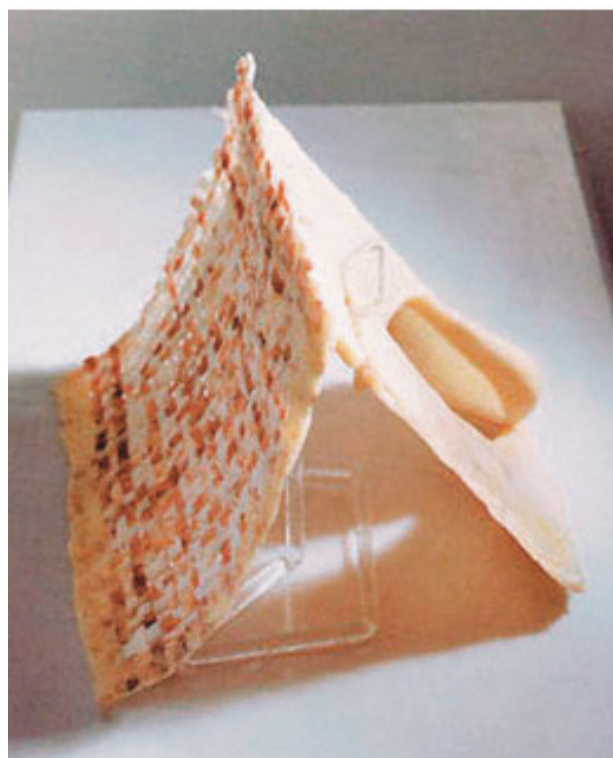


Fig. 652. Santiago, Paula (2001). C.
Medios: cera sobre papel de arroz / sangre / vidrio / base de mármol en la urna de cristal, 14 x 14 x 14”.

Valoración global de la obra: se ha seleccionado este corpus de obra por las piezas-reliquias de esta artista, las cuales parecen funcionar en un plano cósmico (los espacios sacros y profanos conexionan). Las personas, al ver sus exposiciones, han declarado haberse sentido fuera de espacio y tiempo, han sentido un escalofrío ante lo inasible en un espacio que han notado sacro. “... reliquias orgánicas, membranas que ofrecen pistas de una biología de lo sagrado”. Sus obras al mismo tiempo están en continua transición o vida, debido en parte a la naturaleza orgánica que compone las piezas, en parte al acto ritual de creación y finalmente al ser objetos reliquia, como explica la artista: “Quiero que mi obra aparezca como pendiente, inacabada. Quiero que mi obra esté en movimiento, que dé la idea de lo fugaz del conocimiento, del saber”. (Reuter, Contreras, s. f.).

Como motivo final y fundamental, nos sumamos a la reflexión de Santiago respecto a una de las finalidades del arte de Santiago:

... un respeto... al conocimiento que era sagrado o es sagrado en sí mismo. Entonces esa concepción de sacralidad me parece que es algo fundamental en nuestra sociedad contemporánea, ¿no? el sentido de transmitirlo y usar el arte como un medio de transmisión de lo sagrado, eso me parece fascinante. (Arellano, cita de Santiago, 2013)



Fig. 653. Santiago, Paula (2001). *Septum*. Medio: cera sobre papel de arroz, sangre, cristal.

Fuentes de información:

- Antón Castillo, H. (2008). *El “arte útil” de Tania Bruguera*. Información recuperada de <http://www.penultimosdias.com/2008/09/16/el-arte-util-de-tania-bruguera/>
Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Arellano Luna, Mabel (2014). *Memoria y sacrificio: el material orgánico en la obra de Paula Santiago*. Universidad Iberoamericana. México. Información recuperada de <http://www.bib.uia.mx/tesis/pdf/015907/015907.pdf> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Calderon, Celia (s. f.). *Cuentos para no dormir y otras cosas*. Información recuperada de <http://consultoriayanalisisocial.blogspot.com.es/p/pintoras-mexicanas-artistas-plasticas.html>
Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Galería Arte actual mexicano (s. f.). Paula Santiago. Información recuperada de http://www.artemexicano.com/artistas/55-Paula_Santiago Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Gallard Camacho, Nuria y Hernández López, Magaly (2014). Tesis de maestría *Memoria y sacrificio: el material orgánico en la obra de Paula Santiago*. Universidad Iberoamericana. Ciudad de México. Documentación recuperada de <http://www.bib.uia.mx/tesis/pdf/015907/015907.pdf>
Página activa a fecha: (28/04/2015).
- González, Grecia (2012). Paula Santiago de lo íntimo a lo transgresor recogido en <http://galatea-arte.com/articulo/2012/03/02/paula-santiago-de-lo-%C3%ADntimo-lo-transgresor>
Página activa a fecha: (07/2014).
- Hernández, Carmen (2002). Ponencia *Reflexiones sobre un proyecto expositivo. Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino* (MBA, enero-marzo de 1998). Información recuperada de <http://av.ce-larg.org.ve/Recomendaciones/ponenciacarmen.htm#paula> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Hernández López, Magaly (2009). Tesis de maestría. *Cuerpo expuesto. Materia corporal en la obra artística de Paula Santiago*. Universidad Autónoma de México. Información recuperada de <http://132.248.9.195/ptd2010/febrero/0653889/Index.html> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Llaven, Yadira (2008). *Paula Santiago expone una retrospectiva de su obra en el Museo Amparo*. Información recuperada de <http://www.lajornadadeoriente.com.mx/2008/02/04/puebla/cul113.php> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Palapa, Fabiola (2008). *Recorrido por la pulsión estética de Julio Galán y Paula Santiago*. Infor-

mación recuperada de <http://www.jornada.unam.mx/2008/02/02/index.php?section=cultura&article=a04n1cul> Página activa a fecha: (28/04/2015).

Ratliff, Jamie (2009). *Border Control: the intersection of feminism and abjection in the work of Paula Santiago*. Artículo Southeastern College Art Conference Review. Información recuperada de http://www.academia.edu/2457288/Border_Control_The_Intersection_of_Feminism_and_Abjection_in_the_Work_of_Paula_Santiago Página activa a fecha: (28/04/2015).

Zamudio Taylor, Victor (1996). Sobre la exposición *Numen* http://www.artpace.org/es/works/iair/iair_winter_1996/numen Página activa a fecha: (28/04/2015).

(2013). Información recuperada de <http://gacetapoliticas.blogspot.com.es/2013/11/connotaciones-del-arte-femenino.html> Página activa a fecha: (28/04/2015).

<http://www.museoamparo.com/es/exposiciones/pasadas/?page=3>

Página activa a fecha: (28/04/2015).

http://en.wikipedia.org/wiki/Paula_Santiago#cite_note-5 Página activa a fecha: (28/04/2015).

<http://www.mexartdb.com/#/exposiciones/paula-santiago> Página activa a fecha: (28/04/2015).

<http://www.artnet.com/artists/paula-santiago/past-auction-results>

Página activa a fecha: (28/04/2015).

<http://artscenecal.com/ArtistsFiles/SantiagoP/PSantiagoFile/SantiagoPPics/PSantiago5.html>

Página activa a fecha: (28/04/2015).

http://www.arcadja.com/auctions/es/private/santiago_paula/obras/151396/0/

Página activa a fecha: (28/04/2015).

http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/global_feminisms/bruguera.php

Página activa a fecha: (28/04/2015).

4.2.10. Análisis 10: David Nebreda de Nicolás (España, 1952).

Obra referente: *Putas de la regeneración. Autorretrato escupiendo sangre y agua. Recibimos nuestra sangre como unción* (1999).

Forma de expresión: fotografía. *body-art*.

Palabras claves: enfermedad mental. Distintas realidades en tiempo. Cuerpo como objeto de trabajo. Elementos corporales como testimonio psíquico (saliva, excremento, orina, sangre). Catarsis-éxtasis regenerativo. *Body-art*. El autorretrato como testimonio.

Función del artista: su cuerpo como autoexposición, regeneración a través del martirio del cuerpo.

Marco del artista: poco se sabe de la vida y obra de David Nebreda, que es conocido como el “Artaud de la fotografía”, muy poco en relación al grado de curiosidad (proporcional al grado de extrañeza) que produce la visión de su obra. Por otro lado, su vida y obra parecen unirse en una sola realidad siendo él la obra compleja y “completa”. Nebreda licenciado en BBAA, fue diagnosticado de esquizofrenia paranoide en 1972. Según lo último publicado sobre la vida del artista, éste vive recluso y sin consumo de drogas y, por sus obras, sabemos que se ha sometido a múltiples experiencias de autocastigo⁵³⁰.

530. Información esta de la primera década del siglo XXI.

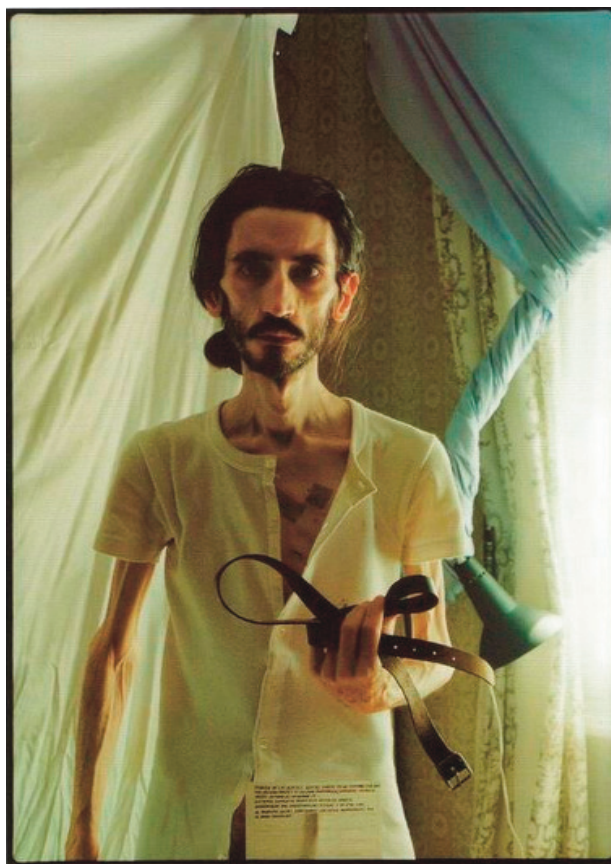


Fig. 654. Nebreda, David (1989-1990). *Autorretrato*.



Fig. 655. Nebreda, David (1997). *La representación del primer sacrificio*.

Si nos atenemos exclusivamente a las estructuras conocidas que edifican su trabajo en un sentido formal, tendremos que tener en consideración según lo recoge Scheer (2000), la enfermedad mental de naturaleza esquizoide; con lo que conlleva de corte con los referentes sociales, la alteración de la percepción y de la conciencia de la realidad circundante. La ascesis y la humanidad del cuerpo y su patrimonio.

En su investigación sobre Nebreda, Horcajada (2014) disertó sobre el tema de su identidad, fig. 655 y fig. 656: “... En su obra gráfica la sangre cumple el papel de dotar de valor ritual al acto de dibujar, por eso firma sus dibujos D. N. N. con su sangre.”

Después de un parón creativo (1992 hasta 1997), el artista declaró sobre la función ritual de su obra: “... tras siete años de parálisis mental, pensé que era el momento de crear un proyecto regenerador...”.

El hacer de Nebreda ha llegado a nosotros a través del galerista Renox Xippa y del editor Léo Scheer. En un sentido formal, la obra del artista se relaciona directamente con el tenebrismo del Barroco: interiores, iluminación contrastada artificial y velas. Conceptualmente sus acciones se crearon en espacios sacrificiales y su técnica consistió en sucesivos disparos (material analógico) reservando zonas para volver a exponer.



Fig. 656. Nebreda, David (s. f.). Dibujo de la primera época. Sangre como elemento gráfico.



Fig. 657. Nebreda, David (1983-89). Autorretrato.

Dos constantes destacan en su obra: el cuerpo fraccionado (incluso decapitado), lo vemos por ejemplo en las figs. 657 y 659 y el uso gráfico de sus distintos biofluidos. Los cuales son entendidos por el artista como parte de su patrimonio, los distintos nutrientes (agua, leche y sangre) se unen en la fig. 658. Otra constante de sus primeros años ha sido la imagen reflejada. Sobre el uso del espejo en su obra, escribió el crítico Francisco Carpio (2000):

... utilizar el espejo... no como superficie o contenedor de imágenes, sino como límite o frontera a transgredir, a violar, a traspasar. Atravesar el espejo de uno mismo para acceder a otros espacios de conocimiento y percepción y, de esta forma, llegar a encarnarse, es decir, llegar a ser el “otro” que se es, el otro que habita en el fondo de las aguas del espejo.

Testimonió Nebreda sobre los dos extremos: “La sangre me constituye. Los excrementos me manifiestan. El dolor (la renuncia) demuestra. El silencio justifica. La comida tranquiliza. La madre mantiene. El orden, la luz y los tiempos delimitan...” Carpio, cita de Nebreda, 2000).

El artista, que tomó la función de mártir no reconocida, se muestra (en la mayoría de sus fotografías) como el “cordero del sacrificio”, así como le suelen acompañar los elementos y re-

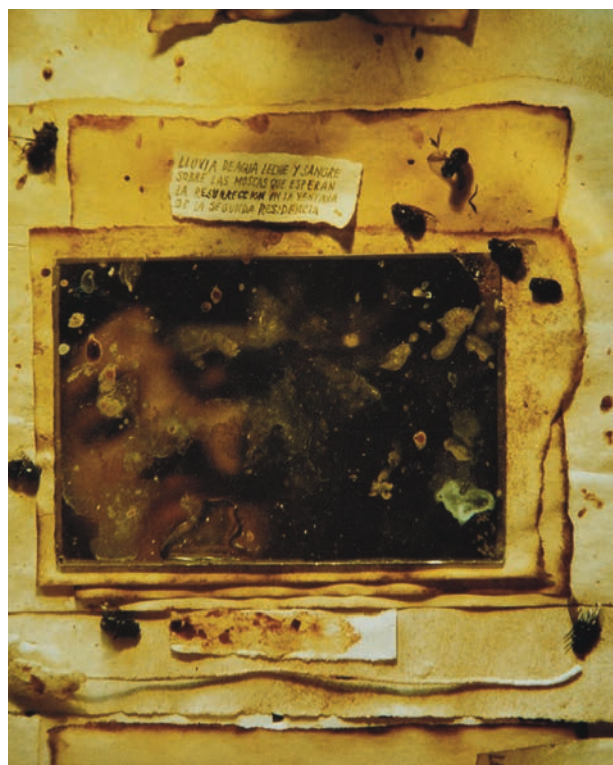


Fig. 658. Nebreda, David (1989-1990). *Lluvia de agua, leche y sangre sobre las moscas que esperan la resurrección en la ventana de la segunda residencia*. Fragmento.



Fig. 659. Nebreda, David (1989-1990). *Cara cubierta de excremento*.

liquias rituales afines al mismo. En la metáfora de la metamorfosis vemos su pene atravesado con agujas en forma de cruz, como en un acto de cierre, de futura redención y presente humanidad, fig. 660.

Si en su primera época su cuerpo aparecía fragmentado, en la segunda parecía exhibirse en distintos actos de renacimiento. En la fig. 661, el título y fecha (explícita) marca el paso o cambio a la tercera época de su creación: *Después de ocho sesiones de cortes en el pecho y los hombros alcanza cierta tranquilidad, una vez cumplidos el homenaje y el tributo*. 29-07-89.

Su trabajo (desarrollado entre periodos de inconsciencia), trata sobre mitos de origen o fin, que relacionan con los momentos extremos del ser humano: la muerte y la resurrección. Buscando la ascesis, sus fotografías son según argumenta J. A. Ramírez (2003): “estaciones en el infierno..., relatos visuales alucinantes de un viajero que ha llegado hasta los límites de lo inaudito”.

Su corpus consta de cuatro series: la primera serie entre (1983-89) eran fotografías en blanco y negro, un total de 27 fotografías sin texto salvo la última. La segunda serie, entre (1989-90), en la que Nebreda comenzó un renacer desde “la experiencia afectiva de su propia muerte”. La tercera serie la componía autorretratos



Fig. 660. Nebreda, David (s. f.). Detalle de imagen.



Fig. 661. Nebreda, David (29-07-89) . *Después de ocho sesiones de cortes en el pecho y los hombros alcanza cierta tranquilidad, una vez cumplidos el homenaje y el tributo*.

de 1993. La cuarta serie y última (que sepamos), consiste en autorretratos de 1997, la fotografía que vamos a analizar pertenece a esta serie. En la misma Nebreda utilizó en sí el rito como sostén, como hilo de Ariadna para llegar al consciente o a cierta supraconciencia. En esa realidad sesgada con la que trabajó buscaba la confirmación de su existencia como cuerpo de rito.

Obra referente descripción: *Puta de la regeneración. Autorretrato escupiendo sangre y agua. Recibimos nuestra sangre como unción.* (1999).

La fotografía consiste es un autorretrato del propio Nebreda, de perfil y de cuerpo desnudo en plano tres cuartos, con una chaqueta cubriendo unas muletas, y con regueros de sangre que caen desde la cabeza y se prolongan por el cuerpo. Escupiendo sangre por la boca, cuyo hilo podemos separar y percibir del fondo rojizo por la forma (básica circular simbólicamente blanca y a la altura del hombro). En la parte superior, un letrero en forma de pancarta de papel continuo blanco, en el que ha escrito: “puta de la regeneración”, con su propia sangre.

Nivel espacio temporal: el espacio físico interior propio acompaña al verdadero espacio doble mental, entendiendo la esquizofrenia como una enfermedad que da apertura a dos realidades. El tiempo lo marcan sus fluidos vitales, el tiempo que tarda en conseguir la sangre para grafiar la pancarta y el tiempo que tarda en tener la suficiente sangre y saliva para escupir. Son los tiempos del cuerpo.

A nuestro entender, los atractores o memes de valores con los que trabaja el artista son cinco. Formalmente se expresa desde los atractores 3, 2 y 4 (desde el autorretrato en momentos de control mental y sometimiento corporal, pasan-



Fig. 662 y fig. 663. Nebreda, David (1999). *Puta de la regeneración. Autorretrato escupiendo sangre y agua. Recibimos nuestra sangre como unción*” De la serie *Autorretrato*. En la fotografía inferior (detalle).



do por las referencias de orden superior hasta el uso ritual de sus fluidos corporales), su posicionamiento está en el atractor 1, y “somete” al espectador además al atractor 5 (desde la visión racionalista del individuo, el progreso histórico y el orden social).

Nivel simbólico: la “madre- sangre” descrita por él, aparece en esta obra como materia protagonista, convirtiéndose por ende en un “hombre-fuente” que arroja o mana sangre y agua, incorporándolos a nuestro entender al continuo *Teatro de la crueldad* del que escribió Artaud⁵³¹ en *El teatro y su doble* (1938) : “... la crueldad es una violenta determinación para destrozarse la falsa realidad... . Uso el término crueldad para definir la esencia de la existencia humana. Todo arte verdadero debe encarnar e intensificar las brutalidades subyacentes de la vida para renovarse perpetuamente...”.

Nivel iconográfico-iconológico: la propia sangre es utilizada como grafía y tiempo (en su surgir, en su flujo) de comunicación.

Nivel contextual y referencial: la obra de Nebreda ha servido de influencia o impresión (no abiertamente declarada) en los comienzos del siglo XXI en los autorretratos límites, no sólo por la fuerza de los mismos y su enfrentamiento a la enfermedad, sino por su visión ontológica de la vida y la muerte.

... cada fotografía es considerada como una estación (un estadio o paso gradual) en un arduo proceso de despojamiento que habrá de conducir a la anhelada regeneración. Son, en clave laica “estaciones en el infierno”, relatos visuales alucinantes de un viajero que ha llegado hasta los límites de lo inaudito. (Ramírez, 2003, p. 81)

Desde el sentido de la regeneración en la obra del artista, Javier Panera (2002) argumentó como:

... mostrar un cuerpo que previamente ha sido herido, mancillado o maltratado, nos da conciencia de su fragilidad, pero también de su resistencia(...), su trabajo es un proceso de intensificación de la identidad a través de la exhibición de los aspectos más abyectos de su propia realidad fisiológica y de su experiencia extrema con el dolor, una exhibición que se sitúa más allá de cualquier norma moral o estética y donde aspectos como la autodestrucción, la humillación o la crueldad coexisten con espacios poéticos de singular belleza.

531. (Francia, 1896-1948).

En el continuado estudio sobre este artista Franco-López (2013) dilucidó sobre el arte de Nebreda:

El lenguaje es propio y repetitivo, no es la enunciación de una metáfora con siniestro significado, sino una realidad, su realidad, a la que desde nuestro lugar es casi imposible llegar, en la medida que es y no al mismo tiempo y a la que sólo es posible comprender desde la distancia como un proceso de anulación física y mental que, de algún modo, donde se escapa el lenguaje se construye una nueva existencia en David Nebreda.

En una entrevista (de las pocas concedidas), contestó:

... yo odio el grito y la fascinación; tampoco sé exactamente a qué llama Vd. vida, muerte o violencia, porque yo sólo oigo un murmullo. A todos nos parece que el discurso ya se ha desplazado, que el límite moral se ha desplazado, y quizá conviene hablar un poco más bajo, como el ruido de fondo que casi todos oímos. (Luc, cita de Nebreda, 2001)

Valoración global de la obra: desde un punto de vista formal la elección de esta obra ha radicado en el uso que hace de los fluidos corporales el artista, en particular de la sangre como grafía y como campo de trabajo corporal a través de la enfermedad mental (los otros espacios mentales), es por decirlo claramente el espacio del cuerpo en el tiempo de los fluidos.

En un sentido filosófico, tres han sido los motivos para la selección de este autor y de esta obra:

En primer motivo es que como muy bien escribió Ramírez (2003, p. 81): "... este hombre ha negado la biografía convencional, y gracias al aislamiento y a su rigurosa autodisciplina se ha construido otra personalidad totalmente artística, de una coherencia temática absoluta sin ningún fleco anecdótico o "humano" significativo colocable al margen del arte". El segundo motivo lo basamos en el hecho de que el artista es la obra, la enfermedad revierte en obra, creemos que en la respuesta a Virginie Luc sobre la pregunta de si el artista tiene el sentimiento de pertenecer a la historia del arte⁵³², el propio artista contesta a nuestra segunda motivación: "Yo soy un hecho histórico, con o sin el consentimiento de la historia. Y la vergüenza será para ella si hay que cambiar la primera frase por la ultima, yo "es" un hecho histórico ante el enemigo universal, devenido por reducción uno mismo". La visión historicista (a nuestro entender), ha negado la existencia de muchas realidades , y entre estas, nos ha negado el registro de "los otros". Para el tercer motivo, la respuesta provie-

532. Que nos preguntamos por la palabra sentimiento añadida curiosamente a la pregunta.

ne nuevamente del artista, dando sentido a la frase de Baudrillard de que “... el arte está hecho del cambio imposible entre los significantes y los significados”.

Fuentes de información:

Arnott Álvarez, J. (2010). *David Nebreda, una mirada en el abismo*. Información recuperada de <http://bajoelsignodelibra.blogspot.com.es/2010/10/david-nebreda-una-mirada-en-el-abismo.html> Página activa a fecha: (28/04/2015).

Cahen, Judith (2005). *ADN*. Film consagrado a Nebreda. Información recuperada de http://www.judithcahen.net/?page_id=10 Página activa a fecha: (28/04/2015).

Carpio, Francisco (2000). Artículo *Verdades (in)soportables*. Revista Lápiz nº 168. España.

El País, Jiménez, Carlos (2005). Artículo *La incombustible apatía*. Información recuperada de http://elpais.com/diario/2005/10/22/babelia/1129935974_850215.html Página activa a fecha: (28/04/2015).

El País, Obellerior, Paola (2010). Artículo *El arte contemporáneo del dolor*. Información recuperada de http://elpais.com/diario/2010/01/28/galicia/1264677504_850215.html Página activa a fecha: (28/04/2015).

Franco-López, Lorena (2013). Maestría, Universidad Jorge Toledo Lozano *David Nebrada y la fluctuación de su construcción*. Información recuperada de http://www.academia.edu/4280079/David_Nebreda# Página activa a fecha: (28/04/2015).

Gómez, Alana (2008-2009). *Lectura del espejo: una aproximación semiótica a la obra de David Nebreda*. *Publicación electrónica Entretextos*. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura No 11-12-13 (2008-2009). Información recuperada de <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre11-12/pdf/alana.pdf> Página activa a fecha: (28/04/2015).

Luc, Virginie (2001). Entrevista a *David Nebreda*. Información recuperada de <http://ideadestroyingmuros.blogspot.com.es/2009/03/david-nebreda-autorretratos-de-un.html> Página activa a fecha: (28/04/2015).

Página dedicada exclusivamente a David Nebreda. <http://dnplanifgest.wix.com/davidnebreda1#!/-guestbook>. Página activa a fecha: (28/04/2015).

Panera, Javier (2002). *David Nebreda. Autorretratos*. España. La Central.

Pascual, J. (2012). *David Nebreda. “Autorretratos de una enfermedad”*. Información recuperada

de <http://elestudiodepascual.blogspot.com.es/> Página activa a fecha: (28/04/2015).

Ramírez, J. A. (2003). *Corpus Solus*. España. Editorial Siruela.

Sandra (2012). *David Nebreda (obra fotográfica)*. Información recuperada de <http://reddishpolaroid.blogspot.com.es/2012/10/david-nebreda-obra-fotografica.html>

Página activa a fecha: (28/04/2015).

VVAA (2014). Coordina Crespo Fajardo, José L. *Bellas Artes y trincheras artísticas*. España. Eumednet.

<http://koszal.in/2011/11/29/droga-ku-empatii.html> Página activa a fecha: (28/04/2015).

4.2.11. Análisis 11: Jordan Eagles (Nueva York, 1977).

Obra referente: Corpus de obra (2001-2014).

Forma de expresión: obra bidimensional, proyección, instalación y obra exenta. Extrañación y arte desambiguación.

Palabras claves: sangre como material gráfico. Sangre extra-corpórea. La sangre como reliquia. Innovación en la abstracción de la sangre. Protagonismo gráfico. Sangre como material de estudio filosófico. Conceptos post-mortem, regeneración y ciclo de vida.

Función del artista: función de atractor y mago. Filósofo por el arte.

Nivel espacio temporal: obras modificadas por el tiempo (en el caso de sus primeras obras) debido a la naturaleza perecedera de la sangre. Creación de obras que desarrollan espacios atemporales. Puertas dimensionales. Tumbas inter-épocas.

A nuestro entender, los atractores o memes de valores con los que trabaja el artista son cuatro. Formalmente se expresa desde el atractor 2 y el atractor 5 (desde la sangre como conector ritual, hasta los planteamientos filosóficos y científicos), su posicionamiento está en el atractor 1 y en ocasiones en el 4 ó 5, dependiendo de la obra particular, “somete” al observador además al atractor 7 en armónico psíquico y vital.



Fig. 664. Jordan Eagles (2013).

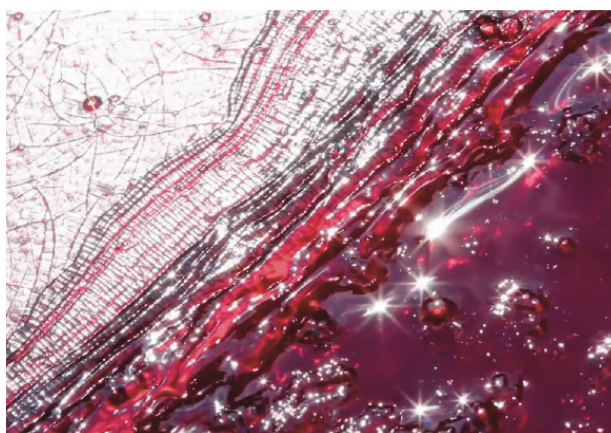


Fig. 665. Eagles, Jordan (2013). Sangre, resina.



Fig. 666. Eagles, Jordan (2001). *Creation: Mother & Child*. 36" x 30", Blood & Mixed Media on Plexiglas. Detalle.

Nivel simbólico: la sangre como vida, muerte, espíritu, universo. La sangre mezclada con cobre como reconexión o carga de la misma.

Nivel iconográfico-iconológico: la sangre física (fijada y mezclada con cobre), la sangre en polvo (pigmento). La gasa con sangre (ritual mortuario, sudario).

Marco del artista: Eagles utiliza la sangre como materia y como protagonista, tanto en instalaciones, como en murales, volúmenes exentos, y en diapositivas o imágenes proyectadas, trabajando las texturas según las superficies por las que circula, encierra o asienta la sangre, que dicho sea de paso es de naturaleza animal⁵³³ y no humana.

Este artista apodado el “Blood Artist” comenzó a usar la sangre a partir de un debate juvenil, en el que se discutieron conceptos relacionantes entre el cuerpo, el espíritu y la vida después de la muerte, buscando respuestas sobre estos conceptos filosóficos comenzó a intervenir sobre imágenes médicas, reflexionando sobre la vida y la muerte, usando la sangre como materia viva. En 2001 comenzó a introducir esta sustancia, por ejemplo en la pintura *Creation: Mother & Child* y en *She danced while i was in her belly* (2002), fig. 666, pertenecientes ambas a la serie *A Trans-Natal Experience* (2003). Sobre esta

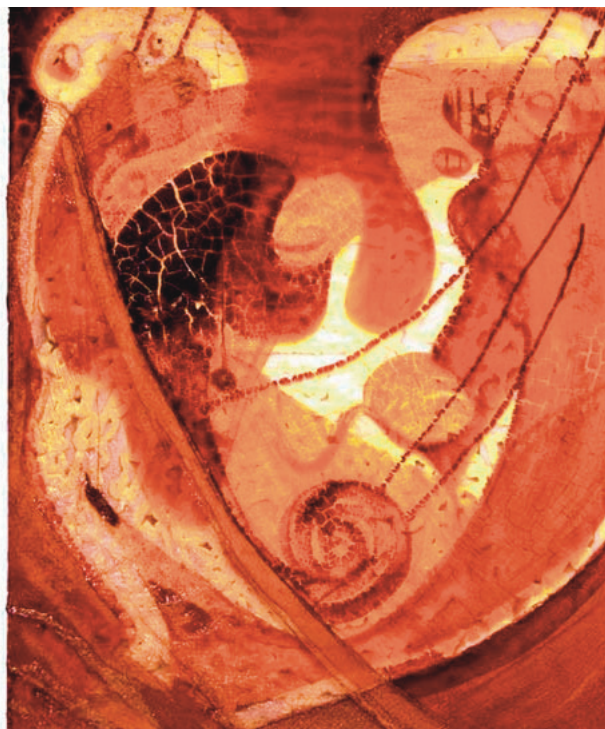


Fig. 667. Eagles, Jordan (2002). *She danced while i was in her belly* (“Bailó mientras estaba en tu vientre”). Tamaño 36” x 30”, Blood & Mixed Media on Plexiglas. Detalle.



Fig. 668. Eagles, Jordan (2009). *Bloody Nick*. C-print. Serie *Hemosapiens*.

533. Proveniente de mataderos.

serie declaró Eagles (s. f.):

El nacimiento físico es un tema crucial en mi trabajo. Todos hemos pasado nuestra experiencia humana inicial compartiendo un cuerpo desde el interior de otro ser vivo: la madre. Este vínculo maternal establece una lucha de por vida para compartir nuestra energía interior con otros seres vivos a través de nuestros cuerpos. Aquí, mi trabajo ordena la función biológica con la intimidad física, la ternura y la libertad emocional del nacimiento físico.

En un principio no tuvo en cuenta la naturaleza de la sangre, por lo que ante la oxidación que se producía tuvo que estudiar técnicas de conservación, las cuales ha mantenido veladas hasta la actualidad. Su trabajo ha ido evolucionando desde el uso de hojas de acetato pegadas al lienzo, hasta la creación de obras monumentales (32 pies de largo), pasando por proyecciones de patrones de sangre sobre el cuerpo desnudo, englobadas en la serie *Hemosapiens* (2009), o sobre espacios arquitectónicos iluminados en *Blood Illuminations*, serie que ha ido desarrollando desde 2009 hasta la actualidad, fig. 668. En *Hemosapiens*, los resultados de las proyecciones lumínicas son presentadas en fotografía color a tamaño natural, el trasfondo conceptual es el estudio de los espacios físicos (corporales)



Fig. 669. Eagles, Jordan (2013). Serie *Blood Illuminations* en The Mütter Museum, Philadelphia, PA.

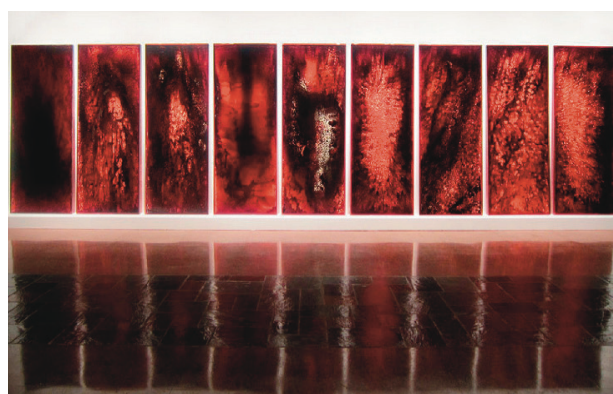


Fig. 670. Eagles, Jordan (2009). *BAR 1-9*.



Fig. 671. Eagles, Jordan (2009). *BAR 1-9*.

y su intangibilidad, fig. 668. En 2014, el artista (en una acción de subasta benéfica para *Boffo*⁵³⁴) programó una sesión de estudio, cuyo pujador ganador participaría vistiendo bien de blanco, bien desnudo, para luego llevarse su imagen impresa con proyecciones de manchas de sangre.

Con el tiempo, sus obras bidimensionales han ido aumentando de tamaño, como podemos ver la serie *BAR 1-9*^{535 536} (2009), fig. 670 y fig. 671. Trabajo monumental compuesto de 9 paneles de 8 metros de altura que realizó durante 15 días seguidos junto a dos asistentes. Estos paneles tienen la peculiaridad de estar codificados en notas (sometidas a la existencia de una secuencia o movimiento entre ellas), refiriendo puertas dimensionales y tumbas verticales (entroncadas con la cultura egipcia). Eagles, haciendo referencia a esta obra expuso como: “la pieza siempre me recuerda a las puertas, como pasajes a otras dimensiones, casi como se puede caminar a través de la puerta a otro campo de fuerza” (Russell, cita de Eagles, 2013).

El tratamiento de la sangre es complejo en la obra del artista, que ha estudiado profundamente la conservación y formas de presentación de la sangre, por ejemplo sangre que ha

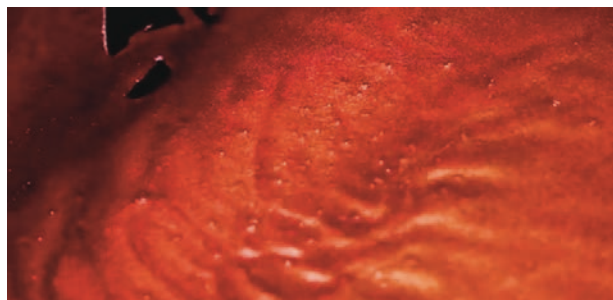


Fig. 672. Eagles, Jordan (2011-13). *Hemoglyphs*. Sangre, cobre, resina.

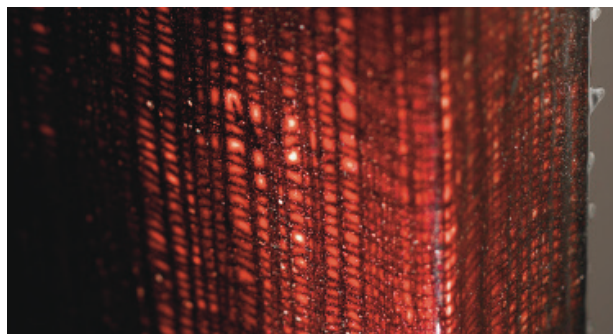


Fig. 673. Eagles, Jordan (2012). *Roze HF2*. Detalle textura, gasa quirúrgica.



Fig. 674. Eagles, Jordan (2012). *Roze HF2*. Parte de la serie.

534. Organización artística sin ánimo de lucro.

535. El acrónimo BAR hace referencia a: sangre, acrílico y agua?... y a la palabra barra.

536. *BAR 1-9* (2009-10). (Installation view), Aljira, A Center for Contemporary Art, Newark, N.J.

conservado durante años es molida y utilizada como pigmento, de esta forma, extrae conceptualmente un significado positivo de cambio y de “aprobación” al mismo tiempo. Para que la sangre se adhiera o fluya lumínicamente en el soporte utiliza como material de sustentación el plexiglás y la resina UV., con lo que consigue mantener la textura y el color de la sangre, manipulándola a través de la electricidad y de la temperatura, añadiendo en ocasiones cobre en la composición, fig. 672 y fig. 673. Este uso del cobre lo encontramos, por ejemplo, en la serie *ROZE HF2* (2012), fig. 674, trabajada con sangre, cobre y gasa (conservadas en plexiglás y resina UV).

Entendemos que el uso del cobre tiene varios sentidos, por un lado como conductor de la electricidad, por otro como atractor de energía y transferencia de la misma. En esta serie se encuentran distintas lecturas: como que las capas de gasas son capas de existencia, de memoria, y reconocimiento a los ancestrales ritos de envolvimiento de cuerpos, o de resurrección (tela de sudario). Además, la palabra que define la serie puede ser también un nombre, finalmente las siglas HF hacen referencia a la palabra Hemofield.

La periodista Brooks (2012) articuló sobre una posible lectura: “Las obras ofrecen una ale-

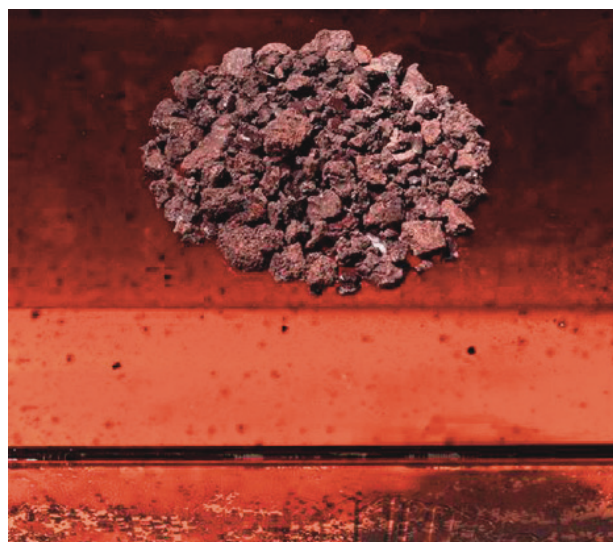


Fig. 675. Eagles, Jordan (2012). *Configuration Detalle*. Diferentes manifestaciones de la materia sangre.



Fig. 676. Eagles, Jordan (2011-12). *Configuration and Untitled*. Blood mirror. Instalación.

goría de la muerte a la vida, pero se centran en los colores, texturas, patrones y energías inherentes de este material sagrado”.

En sus obras, la luz es fundamental: por las proyecciones, por los materiales translucidos que utiliza, o por los reflejos de espejo que llega a conseguir en sus piezas. Como ejemplo de las posibles materializaciones de la sangre la serie *Blood dust*, y la instalación *Configuration and Untitled (Blood mirror)* del año 2012. La comisaria de la exposición⁵³⁷ Francine Koslow Miller (2014) explica como en *Configuration* las tres vitrinas son como sarcófagos, aumentando el sentido ritual de la exposición colocando sangre seca encima de uno de los “sarcófagos”, colocando detrás el cuadro *Untitled (Blood mirror)*, casi negro que actúa como un espejo y refiere a la materia oscura en el Universo.

Otro interés del artista radica en la materia compositiva de las estrellas y en la formación del Universo, en *Red Giant* (2012-2013) hace referencia a una estrella gigante luminosa en su fase final, desarrollando una “imaginaria cósmica”. En *Giant 7-8* (2012), fig. 677, podemos ver las fases de contracción y expansión. Para la ejecución de esta obra se sirvió (además del cobre como atractor,) de la energía lumínica directa del Sol (mientras introducía la sangre).

537. Boston Center for the Arts Mills Gallery,

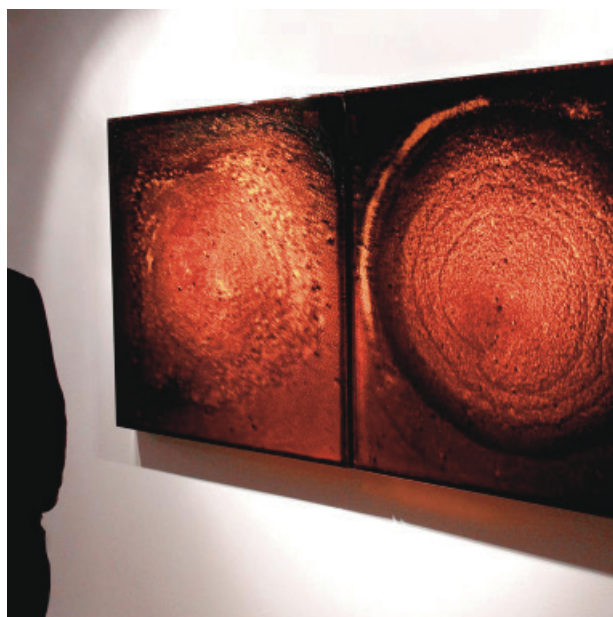


Fig. 677. Eagles, Jordan (2012). Serie *Red Giant* 7-8. Installation view: Boston Center for the Arts, Boston, MA (2014).



Fig. 678. Eagles, Jordan (2012). *Energy*. Instalación.

El artista, fiel a su discurso filosófico y su búsqueda conceptual, no cierra sus series sino que las amplía con el tiempo, exhibiéndolas con nuevas piezas.

Nivel contextual y referencial: como antecedente a la obra de Jordan Eagles en los usos de la sangre como material gráfico, como contenedora del ciclo vital y con una carga histórica-religiosa, hallamos la obra de Andrés Serrano⁵³⁸, artista que comenzó a usar los fluidos corporales en la década de los 80, por ejemplo en *Blood Cross* (1985), fig. 679.

Otras obras de este artista han sido compuestas con biofluidos, es el caso de la utilizada para la portada del álbum *Load* de Metallica, que mostraba la obra *Semen y Sangre III* (semen de artista y sangre bovina), perteneciente al estudio *Bodily Fluids* (1985-1990). Posteriormente, otra imagen de Serrano con sangre y su orina sirvió de portada al disco *ReLoad* (1997) del mismo grupo.

En estos dos artistas encontramos una relación en cuanto a los fundamentos subyacentes a su arte. Explicaba Serrano: “La religión se apoya firmemente en símbolos y mi trabajo como artista es lograr la manipulación de esos símbolos y explorar sus posibilidades” (Rosenberg, cita de Serrano, 1997).

538. (Estados Unidos, 1950).



Fig. 679. Serrano, Andrés (1985). *Blood Cross*. Fragmento de imagen.

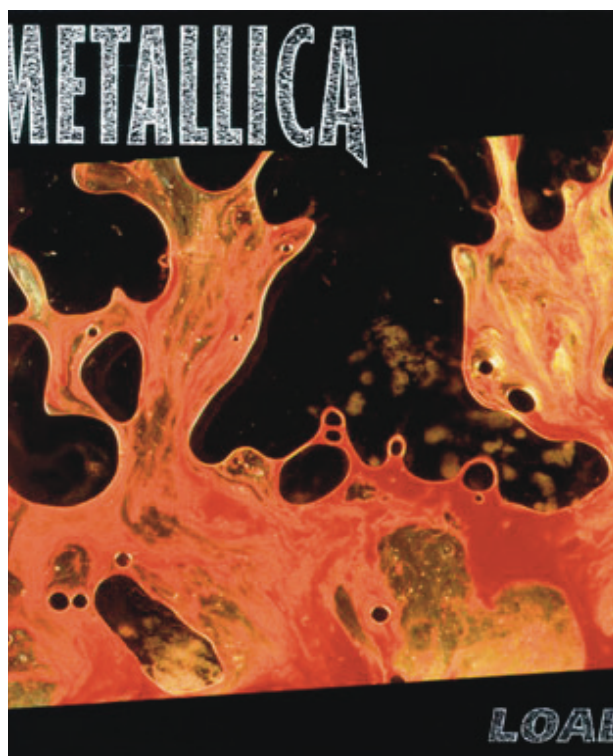


Fig. 680. Serrano, Andrés (1996). Portada *Load*. Grupo Metallica (1996). Imagen usada *Semen y Sangre III* (1990). Fragmento de imagen.

Frederic Fontenoy, es otro artista que ha trabajado con este fluido como elemento gráfico, como protagonista, y desde una concepción filosófica. En 2003 realizó una serie que tituló *Alkama* compuesta con sangre y leche, inspirándose en técnicas antiguas del teñido sobre papel. En su página, el artista explica como: “Alkama es una experimentación próxima a la alquimia, donde los fluidos vitales, rojo y blanco, masculino y femenino... se mezclan, se funden, se interpenetran o rechazan...”. Jordan Eagles, por su parte, ofrece una reflexión sobre la existencia y los atractores a todo artista y espectador curioso.

Valoración global de la obra: se ha seleccionado el cuerpo de trabajo de este autor por considerarlo un artista que trabaja de forma única con la sangre, no sólo como materia gráfica sino también como material de experimentación física, sensorial y psíquica. Abordando temas sustanciales a la existencia de la vida y al hombre desde un enfoque filosófico. El tratamiento que ha otorgado a la sangre como reliquia es otro motivo fundamental, buscando dar respuesta a la pregunta de cómo conservar el espíritu, el artista en su página explica como:

“... estas piezas se convierten en reliquias de algo que en su momento estuvo vivo, y representan la transformación, la regeneración, y una alegoría de la ‘muerte a la vida’”.

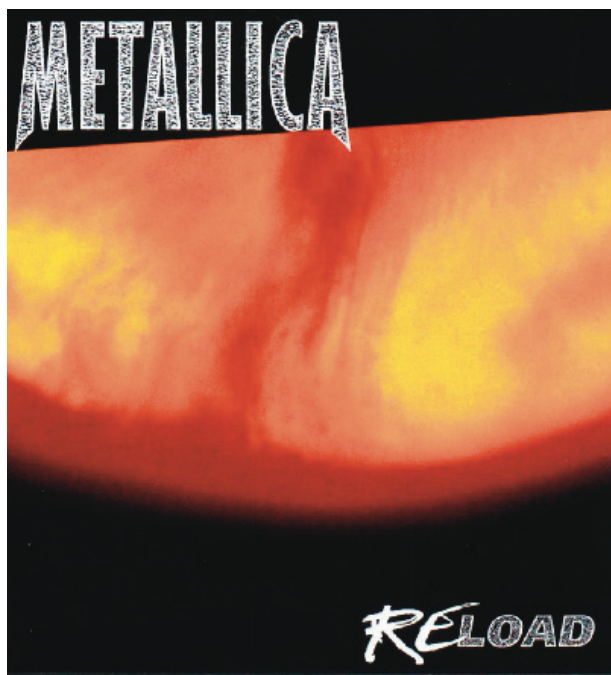


Fig. 681. Serrano, Andrés (1997). Portada *ReLoad*. Grupo *Metallica*. Imagen usada *Piss and Blood* (1997). Fragmento de imagen.

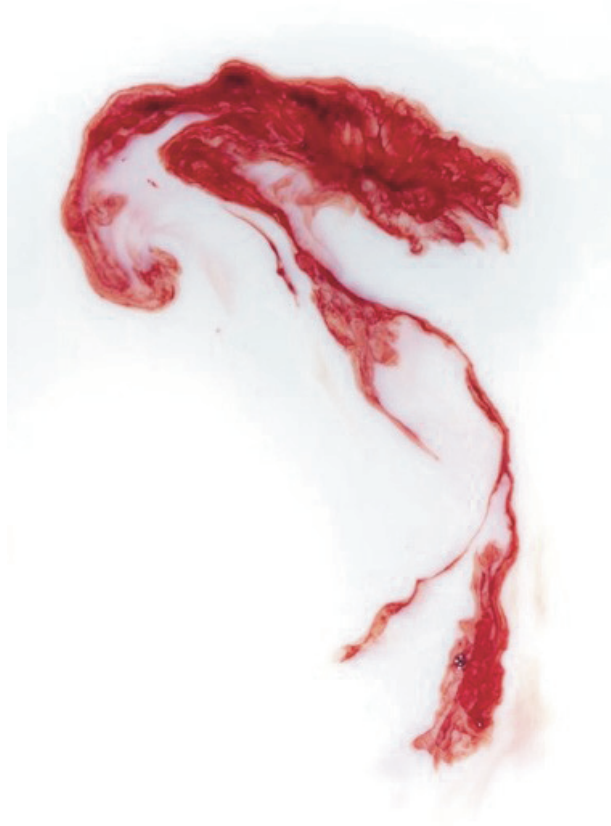


Fig. 682. Fontenoy, Frederic (2003). Serie *Alkama*.

Fuentes de información:

- Eagles, Jordan (2012). Vídeo de tratamiento de la sangre por parte del artista. Documento recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VdIxlGelurg> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Huffington Post, Brooks, Katherine (2012). *Artist Jordan Eagles Displays Blood Art In 'Hemofields' Exhibition At Krause Gallery*. Información recuperada de http://www.huffingtonpost.com/2012/08/02/jordan-eagles-hemofields_n_1725885.html Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Jordan, Eagles página oficial en <http://www.jordaneagles.com/exhibitions/> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- McQuaid, Cate (2014). *At Mills, blood speaks volumes in art by Eagles*. Información recuperada de <http://www.bostonglobe.com/arts/theater-art/2014/05/29/mills-blood-speaks-volumes-art-eagles/sFe8K8pEd9JQtCZzqe4SNP/story.html> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Pearce, Jeremy (2003). *Blood Feud*. Información recuperada de <http://www.nytimes.com/2003/08/17/nyregion/blood-feud.html> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Russell, Stefene (2013). *See It Before It Closes: Jordan Eagles' "BLOOD/SPIRIT" at the Museum of Contemporary Religious Art*. Información recuperada de <http://www.stlmag.com/arts/Talking-to-Jordan-Eagles-Artist-About-BLOOD-SPIRIT-at-the-Museum-of-Contemporary-Religious-Art/> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- (S. f.). *Arte con sangre de Jordan Eagles*. Información recuperada de <http://www.artespain.com/fotografia/arte-con-sangre-de-jordan-eagles/> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- S. G. (2013). *Jordan Eagles Talks Blood Art: A Guru Exclusive*. Información recuperada de <http://syracuseguru.com/arts/jordan-eagles-talks-blood-art-a-guru-exclusive/> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Times, Paramaguru, Kharunya (2012). *Injecting Life into Art: The Artist Who Experiments with Blood*. Información recuperada de <http://newsfeed.time.com/2012/09/10/injecting-life-into-art-the-artist-who-experiments-with-blood/> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Varios (2013). *Jordan Eagles: la vida, la muerte y el arte*. Información recuperada de <http://www.experiensense.com/jordan-eagles-la-vida-la-muerte-y-el-arte/> Página activa a fecha: (28/04/2015).
- Walsh, Peter (2014). *Visual Arts Review: Jordan Eagles — Art Made of Blood in All Its Ruddy Glory*. Información recuperada de <http://artsfuse.org/105259/visual-arts-review-jordan-eagles->

art-made-of-blood-in-all-its-ruddy-glory/ Página activa a fecha: (28/04/2015).

(2013). *Jordan Eagles: la vida, la muerte y el arte*. Información recuperada de <http://www.experiensense.com/jordan-eagles-la-vida-la-muerte-y-el-arte/> Página activa a fecha: (28/04/2015).

(2010). Jordan Eagles: Hemosapien. Información recuperada de <http://rhizome.org/announce/events/54376/view/> Página activa a fecha: (28/04/2015).

<http://everhart-museum.org/> Página activa a fecha: (28/04/2015).

<http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/serrano/exhibi-fr3.html>

Página activa a fecha: (28/04/2015).

<https://paddle8.com/work/jordan-eagles/33191-commissioned-portrait>

Página activa a fecha: (28/04/2015).

<http://camilleobering.com/portfolio/jordan-eagles/> Página activa a fecha: (28/04/2015).

http://thediagram.com/3_2/eagles.html Página activa a fecha: (28/04/2015).

4.2.12. Análisis 12A: Marina Abramovic (Serbia, 1946).

Obra referente conjunta con Jan Fabre: *Virgin /Warrior- Warrior/Virgin. Virgin Warrior I Pieta* (2004).

Forma de expresión: *performance, body-art.*

Obra relacionante: *Lips of Thomas* (1975).

Forma de expresión: *performance, body-art*

Palabras claves: *performance.* Diario del cuerpo. *Body art.* Activismo. Guerra. Folklore. Sangre. Unificación. Misticismo. *Meinstream.*

Función del artista: arquetipo sacerdotisa-diosa. Cuerpo social. Dominio de la psique a través del cuerpo. Guerrera “medieval”.

Marco de la artista: Marina Abramovic, más conocida como “la abuela de la performance”, es una artista que se está incorporando de alguna forma y a través de los intercambios, que por ejemplo tuvo con la artista Lady Gaga en 2013, a lo que se conoce como “realidad” o mundo *meinstream*. Este último gran movimiento, creemos que con finalidades publicitarias por parte de la artista, es recogido en un documento *ArtRave* de ese mismo año. Esta última vertiente de la artista ha sido articulado por Bernárdez Rodal.

Su trabajo, que parcialmente hemos visto en esta investigación, se desarrolla y vehiculiza cada vez más (a través de una dimensión meta-



Fig. 683. Blower, Mark (s. f.). Marina Abramovic. Fragmento de imagen.



Fig. 684. (2013). Abramovic Method practiced by Lady Gaga. Fragmento de fotograma.



Fig. 685. Abramovic y Lady Gaga (2013). Acción en subasta benéfica para el *Watermill Center* en Nueva York. Laboratorio de performance.

física), hacia un terreno o finalidad con connotaciones místicas. Son conocidos ciertos antecedentes familiares en este terreno, por ejemplo la tumba de su abuelo es venerada como la de un santo. En este sentido y en los registros no sólo espirituales de la alimentación mística (simbolizada por la leche), sino también de la memoria, la *performance* *The Kitchen V, Homage to Saint Therese* (2009).

También encontramos ciertos ecos de la vida militar de sus padres en la obra referente que vamos a estudiar, aunque destacan en sus últimas *performances* una mínima ejecución física, y los temas tienden a convenir sobre la memoria colectiva, y sobre conceptos regeneradores dentro del ámbito de lo no visible.

La *performance* que la dio a conocer fue *Rhythm 0* (1974), actuación que ha sido considerada como una de las intervenciones más osadas dentro de los orígenes del *body-art*. Al año siguiente ejecutó *Lips of Thomas*, obra que vamos a estudiar como relacionante con la de la artista Gina Pane, a la que Abramovic homenajeó en 2010. Esta *performance* de 1975 fue recreada por la artista treinta años después.

A lo largo de la década de los 90, la artista comenzó a trabajar, con una mayor exhibición de sus preocupaciones y reflexiones sobre temas como: la historia, el folclore y la realidad



Fig. 686. Abramovic, Marina (2009). *The Kitchen V, Homage to Saint Therese*.



Fig. 687. Abramovic, Marina (1974). *Rhythm 0*.

sangrienta de los Balcanes, de 1997 es *Balkan Baroque*, en esta acción la artista amontonó, en un rincón del espacio de actuación, unos dos mil kilos de huesos con restos de carne y sangre. Con una connotación referencial clara a la lucha sangrienta de los Balcanes, y vestida de blanco se sentó sobre la “montaña” de huesos, que de forma lenta y continuada fue limpiándolos de restos de carne. Esta *performance* ganó el *León de Oro* de la Bienal de Venecia, esta obra no podemos dejar de relacionarla con la que Tania Bruguera realizó en *El cuerpo del silencio* (1997).

Sobre este hacer *performático* argumentó Arthagnan:

Hay infinitas acciones más. Pero a todas éstas las une un denominador común que es la entrega y ser -justamente- un ser de acción que permite la auto-observación y la autocrítica de una manera que exalta los sentidos, que provoca, que da asco, que da pudor, que abofetea. Algunos podrán decir que la performance está tendiendo a la espectacularización y empezando a perder su carácter de resistencia frente a la mercantilización, sin embargo, lo importante es que el gesto revulsivo de estas performances sucede. (Arthagnan, 2011)

En el año 2010, el MoMA presentó una retrospectiva de la obra de Marina Abramovic: *El*



Fig. 688. Abramovic, Marina (1997). *Balkan baroque*.



Fig. 689. Abramovic, Marina (1997). *Balkan barroque*-Fragmento imagen.

artista está presente (mar14 - may 31, 2010). En la cual se exhibió y recreó medio centenar de obras, y más de cuatro décadas de piezas y actuaciones, tanto las suyas individuales como las colaboraciones que realizó con *Ulay*. En el año 2012, un documental sobre esta retrospectiva salió a la luz con el título *Marina Abramovic: The Artist is Present* de los directores Matthew Akers y Jeff Dupre. Sus performances fueron recreadas por actores “performistas” que ella misma adiestró. Durante el tiempo de exposición Abramovic realizó la performance *El artista está presente*, en dicha acción la artista se mantiene sentada en la misma posición durante todo el tiempo que el museo se encuentra abierto, las personas van pasando y sentándose enfrente de ella durante un tiempo dirigido por sus asistentes.

Ya no se trata de sorprender al observador a toda costa o de ponerlo en un compromiso, ahora el desafío es otro y la finalidad de ese desafío es “elevar el espíritu del público”. “Crear un tipo de obra que esté casi vacía de contenido pero que conserve una clase de energía pura que eleve el espíritu del espectador. (Iglesias de Biesenbach, cita de Abramovic (2008), 2011)



Fig. 690. Bruguera, Tania (1997-1998). *El cuerpo del silencio*. La Habana.



Fig. 691. Akers y Dupre (2012). *Marina Abramovic: The Artist is Present*.

Obra relacionante descripción: *Lips of Thomas*⁵³⁹ (1975-1993-2005).

En *Lips of Thomas* (1975), Abramovic se sometió a tortura, autoflagelándose y grabando, como acto para potenciar la transformación a través del símbolo geométrico, una estrella de cinco puntas en su vientre con una cuchilla, buscando además en la herida la fuerza necesaria para la transformación espiritual, no sólo de su memoria individual sino de la colectiva. Trabajó con distintos elementos y símbolos: la sangre, el fuego, el hielo, la nutrición, el metal, concluyendo la *performance* con la ingesta de miel y vino (nutrientes de naturaleza transmutativa y sagrada en muchas culturas).

Nivel espacio temporal: esta *performance* de algo más de una hora de duración, con claras referencias a la negación de la realidad política se expandió en el tiempo en sucesivas recreaciones, como ocurrió en 1993 y en 2005, en *Seven Easy Pieces*. En esta sesión adoptó *performances* de otros artistas durante 7 horas, con la idea de rehacer y preservar esas formas de arte pasajeras.

A nuestro entender, los atractores o memes de valores con los que trabaja la artista son tres. Formalmente se expresa desde los atractores 2, 3 (desde el ritual natural y sus elementos, hasta



Fig. 692. Abramovic, Marina (1975). *Lips of Thomas*. Galería austriaca Krinzinger de Innsbruck.



Fig. 693. Abramovic, Marina (1975-2005). *Lips of Thomas*. Guggenheim, museum N.York.

539. Labios de Thomas.

el ritual militar y sus elementos), su posicionamiento está en el atractor 3 y “somete” al observador además al atractor 6 en armónico psíquico social de la supervivencia.

Nivel simbólico: a través de la herida, la artista encontró la apertura al espacio ritual. Mediante la forma de estrella de cinco puntas, geométrica y simbólicamente representó al ser humano, así como la superación y el dominio del yo. La artista pasó a trabajar su cuerpo-objeto desde la agresión, buscando romper la cristalización mental que la situación social y política le había inducido a tener (en esta *performance* en concreto) del y desde el estado militar.

Nivel iconográfico-iconológico: la nutrición ritual a través del vino y la miel. La herida física como creación del espacio simbólico y reconstituyente en el cuerpo.

Nivel contextual y referencial: en el año 1974, la artista Gina Pane había realizado una *performance* con connotaciones formales y de contenido parecidas, a partir de los cortes sobre el vientre. Buscaba Pane el espacio corporal de gestación y nutrición a través de los cortes en forma de cruz con astas igualadas, esta *performance* la tituló *Acción Psyché*. Manuel Sánchez (2008) escribió sobre el hacer de la artista: “... Pane se mueve en el terreno de lo humano como sagrado contenido en el inconsciente..., a través



Fig. 694. Pane, Gina (1974). Acción *Psyché* (detalle).



Fig. 695. Pane, Gina (1973). Acción *The Conditioning*, first action of *Self-Portrait(s)*.



Fig. 696. Abramovic, Marina (2005). *Seven Easy Pieces*. FrGuggenheim Museum, Nueva York. Fragmento de imagen.

de sus acciones poéticas”.

En el caso de Abramovic (en su acción posterior), la significación es más externa y las connotaciones más políticas que primitivas. En 2005, Abramovic referenció entre otros a Gina Pane, adoptando en homenaje su *performance The Conditioning, first action of Self-Portrait(s)* de 1973.

Valoración global de la obra: Se ha tomado esta obra como relacionante con *Acción Psyché*, porque entendemos que en el acto de interiorización de Pane como en el de exteriorización de Abramovic, las dos artistas han buscado a través de estas experiencias tomar conciencia metafísica en el caso de Pane, y del poder del espíritu en el caso de Abramovic, trabajando desde el centro de la nutrición y gestación del ser humano, a través de las geometrías simbólicas hendidas en esa parte del cuerpo nutricional de nuevos cuerpos.

4.2.12. Análisis 12B: Jan Fabre (Bélgica 1958)

Obra referente conjunta con Marina Abramovic: *Virgin /Warrior- Warrior/Virgin. Virgin Warrior I Pieta* (2004).

Forma de expresión: *performance, body-art.*

Obra relacionante: *Sanguis/Mantis* (2001)

Forma de expresión: *performance, body-art.*

Palabras claves: sangre como elemento gráfico y escritura. Interacción entre especies y humanos. Espacios corporales vacíos. Exoesqueletos. Edad Media. Sangre como torneo. Postmodernismo. Abyección. Ritos de sangre. Guerreros insectos. Mitología. Redención espiritual.

Función del artista: arquetipo sacerdotal. Función catalizadora entre la belleza de los insectos y las culturas de otros tiempos. Arquetipo de guerrero. Concretos formales de nuevas fisonomías.

Marco del artista: Jan Fabre comenzó como *performer* en los años 70, y desde entonces ha circulado por los distintos campos artísticos: desde la dirección teatral y de ópera hasta el diseño, solapándolo con escritos, dibujos y obras exentas. Su trabajo artístico se ha visto influenciado (de forma reconocida por él mismo), por activistas del *body-art* como Orlan y Abramovic. Es conocido como uno de los artistas más influyentes de esta época, como ejemplo



Fig. 697. Rancinan, Gérard (2007). Jan Fabre.



Fig. 698. Fabre, Jan (2008). *The escape of the artist.*

la exposición retrospectiva *Stigmata. Actions & Performances* (1976-2013) que organizó el MAXXI (Roma), con unos 800 documentos de sus trabajos más relevantes en el transcurso de esos años. En la imagen, fig. 699, vemos la imagen cartel de dicha exposición con el maniquí que homenajea a Jacques Mesrine⁵⁴⁰.

En sus obras exentas, dialoga con los grandes maestros del pasado, concibiendo esos encuentros como actos de dramaturgia mental, creando (a través de atributos físicos de animales e insectos acoplados), un puente interespecies, al hombre reconstruido e integrado en una realidad histórica y cultural inventada, a caballo entre el medievo y una naturaleza desconocida y mítica. En el estudio de los fluidos corporales, que es el aspecto que destacamos en esta investigación, cada año experimenta con su sangre a través de sus escritos *Je suis sang*, en los cuales el artista muestra su propia autoinfluencia por medio de su trabajo corporal, en un continuo que viene durando más de 20 años⁵⁴¹ según declaró en 2005. En la fig. 700 vemos la puesta en escena de *Je suis sang (conte de fées médiéval)* dirigida por Fabre, para parte de esta coreografía se inspiró en el pelícano místico, animal que alimenta a sus crías con su propia sangre y carne.

540. (Francia, 1936-1979).

541. Entrevista en el año 2005 por http://elpais.com/diario/2005/01/30/cultura/1107039604_850215.html

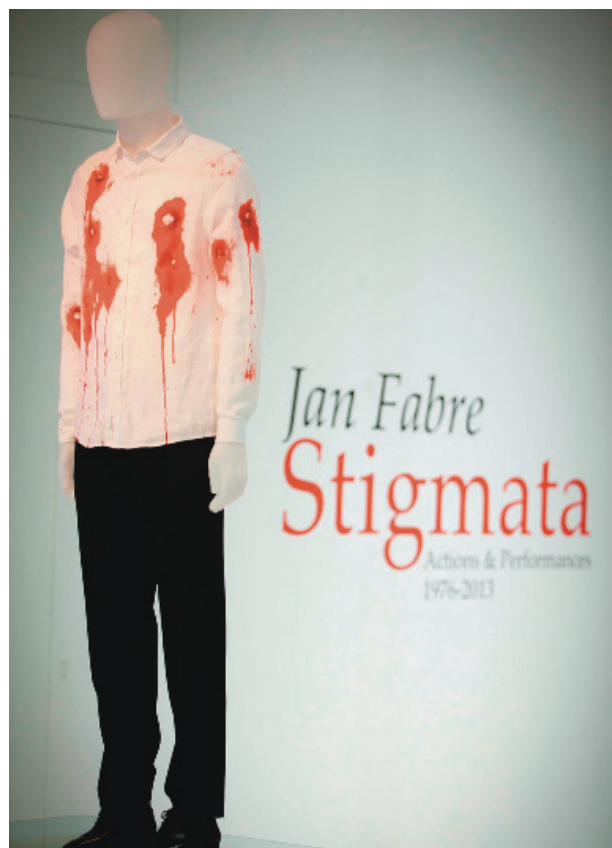


Fig. 699. (2013). Jan Fabre. Cartel y parte de la exposición retrospectiva *Stigmata*.



Fig. 700. Fabre, Jan (2001-2007). *Je suis sang (conte de fées médiéval)* . Se presentó en el Festival d'Avignon 2001.

En *Je suis sang*, hay referencias a la alquimia, a la mística medieval, al vampirismo, a las ciencias naturales o al sida. No van a faltar tampoco incisiones, cortes o flujos... El punto de partida es una investigación sobre la sangre y sus misterios, con la idea de la búsqueda de un cuerpo nuevo para el hombre, totalmente líquido, hecho de sangre, sangre mezclada con la de otros seres. (Antón, cita de Fabre, 2003)

Este artista, se ha servido a lo largo de los años de los distintos biofluidos, como son las lágrimas, el semen o la sangre. Su serie *Dibujos de lágrimas* (2000 y 2006) están realizados con lápiz grafito y lágrimas sobre papel. Su serie *Esperma del loro* (1999-2000), lleva su propio semen. Es de 1978 su dibujo sobre papel con su propia sangre titulado *Mi cuerpo, mi sangre, mi paisaje*, fig. 702. Mediante sus fluidos sella, testimoniando una realidad vivida. “La sangre es capaz de sobrevivir independientemente de cualquier órgano... y es el contenedor de la memoria más antiguo que existe” (Antón, cita de Fabre, 2003).

A lo largo de su extensa trayectoria, ha estudiado el espacio así como el vacío del cuerpo, entendido este como cáscara en aquellos cuerpos ya espiritualizados. En un acto de revisión al medievo, trabajó el exoesqueleto como si de



Fig. 701. (France, vers 1450). Miniature illustrant la notice sur le pélican dans le manuscrit MMW 10 B 25, feuillet 32r, conservé au Museum Meermanno, Den Haag, Pays-Bas (facsimile). La danza de *Je suis sang* se basó en parte en el pelícano místico.



Fig. 702. Fabre, Jan (1978). *My body my blood my landscape*.

una nueva piel humana se tratara, por ejemplo en la escultura *Monje* (2001). Sobre esta experiencia comentó: “Estamos creando actualmente un nuevo tipo de hombre en esta era tecnológica. ¿Cómo podemos volver a nuestros seres más íntimos? Mi trabajo tiene mucho que ver con la Edad Media. Encuentro el pensamiento medieval hermoso” (Amy, cita de Fabre, 2004).

Sobre el estudio del monje medieval afirmó:

Las figuras de monjes como yo las he estado trabajando tienen su origen en mis escritos sobre un cuerpo líquido, un cuerpo que se compone exclusivamente de sangre. He estado pensando en lo que pasaría si se proyectase nuestro esqueleto interno hacia el exterior y se convirtiese en un esqueleto externo. Una de las consecuencias sería que ya no podríamos ser heridos, lo que llevaría al desarrollo de toda una nueva gama de pensamientos y sentimientos... . (Amy, cita de Fabre, 2004)

Siendo un gran estudioso de la entomología, muchas de sus obras refieren a los insectos. Este interés le viene de los escritos de su familiar Jean-Henri Fabre⁵⁴², que fue un entomólogo famoso. Ha creado vestidos de insectos y recubierto cráneos humanos con escarabajos (como memoria de vida), como si de músculos, carne y

542. (Francia, 1823-1915).



Fig. 703. Fabre, Jan (2001). *Monje*. Alambre y huesos humanos, 160 x 60 x 45 cm.



Fig. 704. Verbruggen, Pat (2010). Fabre, Jan. *Skull*. Obra en la Exposición *Wunderkammer* (2013-14).

piel se tratara, como vemos en la fig. 704. Entendiendo la muerte, según declaró, como un campo de energía positiva: “Tenemos esqueletos internos y los escarabajos tienen esqueletos externos. Mis esculturas son organismos integrados por cientos de escarabajos, en otras palabras, de cientos de esqueletos” (Amy, cita de Fabre, 2004).

Sus obras son complejas en su lectura e interpretación por los sedimentos y referencias con las que las conjuga, lo que podemos ver en la serie *Homenaje al Congo belga* (2010-2013): en la que por un lado trata de las atrocidades de las colonizaciones, y por otro lado en *Homenaje a Hieronymus Bosch en el Congo* (2011-2013), trata el tema de forma simbólica, revisando la transcendencia de los elementos y las obras de Bosch, dando forma visual en los mosaicos a acciones del mal.

Este artista que nos introduce a través de su obra en distintos registros, consigue recrear otras épocas, e incluso épocas no existentes o mitológicas, como en el caso de la serie de autorretratos *Chapters I-XVIII. Waxes and Bronzes*⁵⁴³. Serie de índole satírica compuesta por 18 bustos de bronce y otros 18 de cera. El artista hace uso de los distintos atributos de algunos animales



Fig. 705. Fabre, Jan (2011-2013). Punishment of Lust (El castigo de la lujuria). *ILLUMINATIONS Hommage à Jérôme Bosch au Congo*.



Fig. 706. Fabre, Jan (2010). Escultura perteneciente a la serie *Chapters I-XVIII. Waxes and Bronzes*.

543. Exposición (2012-2013). Museo de Arte Moderno de Bruselas. Previamente en el 2010 se exhibió en la Guy Pieters Gallery de París.

con un nuevo sentido, por ejemplo: los cuernos son entendidos como antenas, en un estudio fisiológico a través de sus autorretratos que Fabre relaciona con las máscaras de la muerte, y que en una revisión “actualiza” o concreta en el presente con elementos como las gafas de sol, como vemos en la fig.706. Estos bustos-máscaras son definidos por el autor como estados post-mortem, volviendo a destacar su fascinación por lo extremo.

Concluimos esta introducción remarcando algunas constantes en sus discursos: la mutación del cuerpo, el sexo, la muerte y la autoexploración. La mirada de este artista parece volcarse continuamente en la naturaleza, los insectos y la influencia de los grandes maestros del pasado, que en un claro homenaje y en una nueva exhibición de si mismo, hallamos en la instalación *Let myself drain* (2006), que posteriormente se expuso en el Louvre (2008), consistió en una escultura *álter ego* de Fabre, de tamaño natural que parecía estrellarse contra la obra de uno de los grandes maestros, derrotado ante la grandeza de su arte, exponiendo por un lado la sensación de drenaje que el artista confiesa, le acaece cada vez que observa estas obras, y por otro lado la sensación de que no va a llegar a ese estado jamás. En el choque la sangre cae a sus pies.



Fig. 707. Fabre, Jan (2006). *Let Myself Drain*. Cabello humano, sangre artificial.



Fig. 708 y fig. 709. Fabre, Jan (2007). *I Let Myself Drain (Dwarf)*.

Obra relacionante descripción: *Sanguis/Mantis* (2001).

Sanguis/Mantis antecede en el tiempo a la obra referente que vamos a estudiar. En esta *performance* Jean Fabre recurre a temas como la redención, la hermenéutica de la vida y la muerte, la transformación y la transmutación. Usando el vacío de la forma humana para crear exoesqueletos metálicos con forma de mantis. Mediante la armadura de mantis revisionó la crucifixión cristiana. La armadura fue entendida como la piel, la mantis fue tratada desde un punto de vista mitológico: en dicha realidad tiene la capacidad de prever el futuro y de chupar la sangre de sus enemigos. Con la armadura puesta, Fabre se hizo extraer doce tubos de ensayo de sangre, y con la misma estuvo dibujando a lo largo de las 5 horas que duró la *performance*, ya al borde del desmayo decidió concluir la acción. Como continuación de esta *performance* expuso la instalación *Sanguis/Mantis (Paisaje) campo de batalla* (2003).

Nivel espacio temporal: espacio artificial externo e interno de una segunda piel o exoesqueleto armadura. Tiempo medieval y espacio corporal mítico. Conexión con la naturaleza. Los tiempos de actuación: la fijación del gesto, el movimiento estático, la cinética interespecies (muerto insecto-ropa o cráneo). Espacios y tiempos



Fig. 710. Swinnen. Maolu (2001). Jan Fabre. *Sanguis/Mantis*. Lyon, Les Substances.



Fig. 711. Fabre, Jan (2001). *Armadura de Mantis en Sanguis/Mantis*. Metal, leather, and cotton, 202 x 75 x 75 cm

interespecies, espacios y tiempos combinados. Tiempos fugaces coexistiendo y fijados.

A nuestro entender, los atractores o memes de valores con los que trabaja el artista son cuatro. Formalmente se expresa desde los atractores 2, 3 y 4 (desde los rituales míticos a los de caballería, como guerrero), su posicionamiento está en el atractor 3 y “somete” al observador además al atractor 7 en armónico psíquico de pervivencia del artista y el arte.

Nivel simbólico: el guerrero mitológico mantis como realidad transformadora del cuerpo, mediante el armazón medieval de lucha arraigado en contiendas de índole religiosa. A través de la sangre como realidad sin discusión, que mana de los restos supuestos succionados de sus enemigos, con la cualidad mitológica de la mantis de prever el futuro, dejando un escrito al respecto, fig. 712. Rito de paso. Imitación de Cristo. Transmutación corporal.

Nivel iconográfico-iconológico: la sangre como elemento gráfico y como escritura de vida. La armadura como elemento de guerra o esqueleto artificial. La mantis como visionaria representado al artista ante la sociedad. Arte unitario (cuerpo-guerra-misticismo).

Nivel contextual y referencial: esta obra con sangre, se une al escrito *Je suis sang*, dentro del continuo de la sangre y a sus trabajos sobre el



Fig. 712. Fabre, Jan (2001). Escrito *On ne s'habitue pas à l'art*, realizado con su sangre en *Sanguis/Mantis*.



Fig. 713. Fabre, Jan (2003). *Instalación Sanguis/Mantis (Paisaje)* campo de batalla. Bronce y madera molida.

cuerpo líquido y la sangre como protagonista. En la performance con Abramovic continuaría esta línea de expresión, en cierto sentido con la pretensión de conjugar una imagen más perfecta del lugar ideal del hombre.

Valoración global de la obra: se ha seleccionado esta obra por el sentido exoesquelético del guerrero insecto, y por dotar de un sentido vital que en el espacio de combate se encuentra en la sangre que mana de las distintas estructuras corporales, artificiales y reales del humanoide-mantis. En otro sentido, esta *performance* nos retrotrae a tres espacios distintos que dota de nuevo sentido: el medievo con las armaduras, al espacio corporal artificial y el tiempo posterior de los restos en el campo de batalla, como única realidad unificadora en los espacios y los tiempos: la sangre.

Obra referente descripción: *Virgin /Warrior-Warrior/Virgin* (2004).

Marina Abramovic y Jan Fabre se unieron en diciembre de 2004 para ejecutar, como si de autómatas en una vitrina se tratara, esta *performance* llevada a cabo en el Palais de Tokyo de París. En esa ocasión, los dos accionistas se enfrentaron durante cuatro horas en un espacio cerrado, acristalado y visible. En los cristales del “cuadrilátero” se habían instalado cristales lupas que deformaban el espacio de visión, del microcosmos interior al macrocosmos exterior. Como si el acontecer se diera en una placa petri o en un espacio nimio en el todo social. En el mismo y demarcados por una armadura de metal en un principio, y desnudos después, practicaron la lucha (produciéndose entre ellos herida), el sacrificio y el perdón. Dos corazones de animal se encontraban en el espacio. Mediante la sangre que manaba de ellos, se comunicaban (escribiendo en las paredes de cristal) con el público presente.

Nivel espacio temporal: interespacios: dos espacios claros de separación, el de microcosmos observación interior y el espacio exterior macrocosmos. Doble tiempo: el tiempo presente y el tiempo pasado medieval. El espacio contenedor como si de un visor infantil de insectos se tratara. Finalmente, recrean una Piedad, fig.



Fig. 714. Maranzano, Attilio (2004). Marina Abramovic y Jan Fabre en la *performance Virgin Warrior I Pieta*.

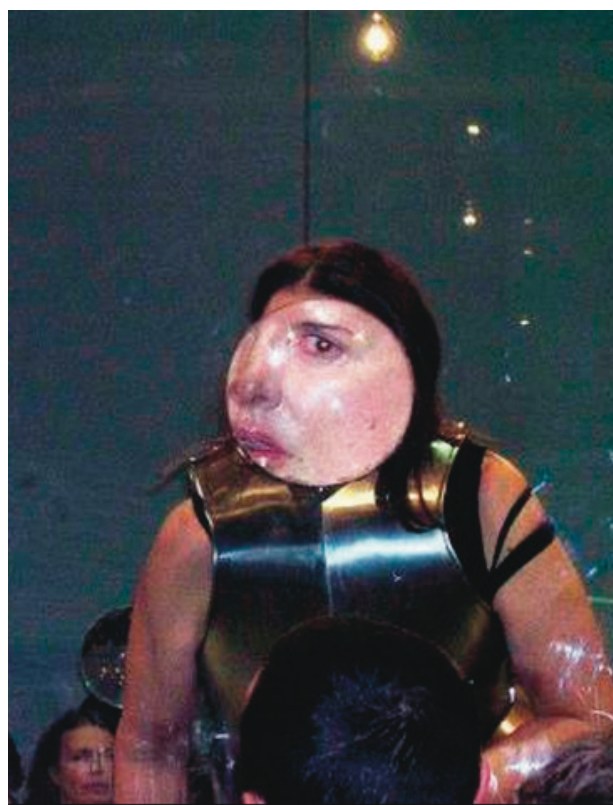


Fig. 715. Maranzano, Attilio? (2004). Detalle Abramovic observando al público.

717, quién representa el espíritu que se sacrifica.

A nuestro entender, los atractores o memes de valores con los que trabajan en esta obra los dos artistas son cinco. Formalmente se expresa desde los atractores 2 y 3 (desde las premisas de la lucha medieval y los rituales de caballería), se posicionan en el atractor 3 y 5 (desde el enfrentamiento a la exhibición de la “especie” en cubículos de exposición) y “someten” al espectador a los atractores 4 (memoria de la *Piedad*) y 6 (en relación a los códigos de valores sociales y artísticos).

Nivel simbólico: la vida, la muerte, la metamorfosis, los deseos. Creación de los cuerpos inmortales. Estudio de la lucha y el perdón a través de conceptos místicos. Armadura: caballos lucha. Sangre: comunicación vital.

Nivel iconográfico-iconológico: el cuerpo como estudio de su propia realidad física, espiritual. La armadura como icono. Arte unitario (cuerpo-guerra-misticismo), reflejo social.

Nivel contextual y referencial: el filósofo y crítico de arte Castro Flórez (2014) describió la naturaleza de esta *performance*:

Lejos del expresionismo gestualizador o de las misas profanadoras de los accionistas vieneses, en las antípodas de la sobredosis de ketchup de artistas como McCarthy, Jan Fabre nos transporta hasta una hibridación de los



Fig. 716. Maranzano, Attilio (2004). Marina Abramovic y Jan Fabre en la *performance Virgin Warrior I Pieta*.



Fig. 717. Maranzano, Attilio (2004). Marina Abramovic y Jan Fabre en la *performance Virgin Warrior I Pieta*.

mitos de los caballeros, la búsqueda del Grial y la alegorización de nuestra época desquiciada.

Sobre el poder y los dominios, Abramovic declaró: “Hay diferentes tipos de poder y generalmente no me gusta ninguno de ellos, ya que supone que hay control de uno sobre otro. El único poder con el que me relaciono es con aquel que emana de la energía positiva” (Colin, cita de Abramovic, 2007).

Fabre al hilo de este pensamiento sobre el poder comentó: “... para mí ser un caballero de la belleza es la defensa de arte” (Maerkle, cita de Fabre, 2010).

La mente tiene que estar abierta a lo que el artista define como: “le miraculé en extase” (Castro, cita de Fabre, 2014).

Valoración global de la obra: se ha seleccionado esta obra conjunta por la llamada a otros tiempos (caballería y sus reglas medievales), tiempos estudiados como si de una observación de insectos se realizara, siendo estos insectos los representantes en la lucha por el arte. Los corazones externos en un rito de iniciación mística extracorpórea, y la sangre como acto de comunicación única con el exterior. Todas estas simbologías de espacios, tiempos y especies se unifican en la comunicación sanguínea. Otro motivo de selección es por considerar que estos artistas (en algunas de sus obras) se escapan a la disección y a la definición. Nos unimos al pensamiento del crítico de arte Hernández Navarro en relación a Jan Fabre, y que creemos es extrapolable a algunas acciones de Abramovic:

Artistas que están más allá del tiempo y que causan verdaderos problemas al historiador, al crítico o incluso al cartógrafo del arte presente. Artistas que se escapan, que desbordan todas las categorías. Artistas más allá de cualquier límite. Autores de obras extrañas, teñidas de mitologías personales, de intereses por cuestiones intempestivas que parecen situadas más allá de la historia del presente. (Hernández, 2012)

Fuentes de información:

Abramovic, Marina (2009). *Thomas Lips, 1975, 1993, 2005*. Información recuperada de <http://marina-abramovic.blogspot.com.es/2009/11/thomas-lips-1975.html>

Página activa a fecha: (01/05/2015).

Abramovic, M. y Gaga, L. (2013). *The Abramovic Method Practiced by Lady Gaga*. Documento recuperado de <http://vimeo.com/71919803> Página activa a fecha: (01/05/2015).

Abramovic, M. y Gaga, L. (2013). *Lady Gaga al Watermill Benefit Auction in New York*. Docu-

mento recuperado de <http://ladyqueengaga.blogspot.com.es/2013/07/nuevo-video-de-lady-ga-ga-y-marina.html> Página activa a fecha: (01/05/2015).

Amy, Michaël (2010). *The Call of the Wild*”, in “*Jan Fabre, Chapters I-XVIII, Waxes & Bronzes*”, Paris, Guy Pieters Gallery, 2010, pp.140-141. Información recuperada de <https://cias.rit.edu/faculty-staff/117/faculty/483> Página activa a fecha: (01/05/2015).

Art 21 (2005). *Seven Easy Pieces: Gina Pane's The Conditioning, First Action of Self Portrait(s) (1973) (2005)*. Información recuperada de <http://www.art21.org/images/marina-abramovi%C4%87/seven-easy-pieces-gina-pane%E2%80%99s-the-conditioning-first-action-of-self-portrait> Página activa a fecha: (01/05/2015).

Artribune (2013). *Jan Fabre, Sanguis / Mantis (2001) – Lyon, Les Subsistances*. Información recuperada de http://www.artribune.com/2013/10/jan-fabre-il-performante/fabre_sanguismantis_01/ Página activa a fecha: (01/05/2015).

Cécile (2013). “*Ego sum, ego existo*” : *Jan Fabre en son pays*. Información recuperada de http://www.lifeproof.fr/mon_weblog/2013/04/ego-sum-ego-existo-jan-fabre-en-son-pays.html Página activa a fecha: (01/05/2015).

Criara, Silvia (2007). Información recuperada de <http://www.exibart.com/notizia.asp?idnotizia=20547> Página activa a fecha: (01/05/2015).

Colin, Juan P. (s. f.). *Arte al Limite - Marina Abramovic: Carne de Cañón*. Información recuperada de <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/3344/lang/3> Página activa a fecha: (01/05/2015).

Cooper, Paul (2014). *Beauty, horror, and why i never want to meet Jan Fabre*. Información recuperada de <https://whatalotofbirds.wordpress.com/2014/01/22/horror-beauty-and-why-i-never-want-to-meet-jan-fabre/> Página activa a fecha: (01/05/2015).

Danto, Arthur C. (2010). *Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramovic*. Del catálogo Klaus Peter Biesenbach *Marina Abramovic: The Artist is Present*. Nueva York. Publica MoMA.

De Haes, Gerrie (2014). Información recuperada de <http://www.pinterest.com/gdhaes/pins/> Página activa a fecha: (01/05/2015).

Desalvo, Florencia (2014). *Hacedores del Mundo: Marina Abramovic*. Información recuperada de http://issuu.com/flordesalvo/docs/revista_marina_final_issue

- Página activa a fecha: (01/05/2015).
- Díaz, Delia (2013). *La performance y la mujer*. Información recuperada de <http://enclavedela.wordpress.com/2013/10/21/la-performance-y-la-mujer/> Página activa a fecha: (01/05/2015).
- El Cultural, Perales, Liz (2002). *Jan Fabre “Soy un genio que cree en conciliar disciplinas”*. Información recuperada de <http://www.elcultural.es/revista/teatro/Jan-Fabre/5625> Página activa a fecha: (01/05/2015).
- El País, Salas, Roger (2005). Entrevista a Jan Fabre. *Trabajo sobre el cuerpo espiritual y físico, erótico*. Poder y transgresión. Información recuperada de http://elpais.com/diario/2005/01/30/cultura/1107039604_850215.html Página activa a fecha: (01/05/2015).
- El País, Salas, Roger (2011). *Un cadáver exquisito*. Información recuperada de http://elpais.com/diario/2011/06/04/madrid/1307186665_850215.html Página activa a fecha: (01/05/2015).
- Fabre, Jan (s. f.). Página del autor. Información recuperada de <http://janfabre.be/angelos/en/sculptures-objects-and-installations/> Página activa a fecha: (01/05/2015).
- Freeland, Cynthia (2001). *Pero ¿esto es arte?*. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid. Grupo Anaya.
- Giorgi, Emilia (2013). *Jan Fabre: Stigmata*. Información recuperada de http://www.domusweb.it/it/arte/2013/10/29/jan_fabre_maxxi.html Página activa a fecha: (01/05/2015).
- Lehtinen, Sanna (2010). *Spatial Aspects of the Encounter in Marina Abramovic’s Performance “The Artist is Present”*. Información recuperada de <https://www.uam.es/otros/estetica/DOCUMENTOS%20EN%20PDF/QUINTA%20TANDA/SANNA%20LEHTINEN.pdf> Página activa a fecha: (01/05/2015).
- Luanco, IES, (2013). *Marina Abramovich*. Información recuperada de <http://pvciesluanco.wordpress.com/> Página activa a fecha: (01/05/2015).
- MAC (2008). *Jan Fabre: Umbraculum para Santiago de Chile, un lugar en la sombra para pensar y escribir*. Información recuperada de http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/2008/jan_fabre.html Página activa a fecha: (01/05/2015).
- Mafé García, Ana (2013) *Marina Abramovic* Información recuperada de http://www.academia.edu/6576110/MARINA_ABARMOVIC_Por_Ana_Mafe_Garcia Página activa a fecha: (01/05/2015).
- R.M. of F. A. of Belgium (2012). *Jan Fabre Chapters I-XVIII. Waxes & Bronzes*. Información

recuperada de <http://www.fine-arts-museum.be/en/exhibitions/jan-fabre>

Página activa a fecha: (01/05/2015).

Sánchez, Manuel (2008). *Los cuerpos de Gina Pane: de lo físico a lo metafísico*. http://pendientede-migracion.ucm.es/info/artepltk/texto_manuelsanchez.html Página activa a fecha: (01/05/2015).

(S. f.). *L'art d'acció i l'art del cos*. Información recuperada de <http://www.xtec.cat/~mplanel4/tegp/accio/accio.htm> Página activa a fecha: (01/05/2015).

Soto, Ivanna (2013). *Jan Fabre: "En mis obras hay ética; sólo estética es maquillaje"*. Información recuperada de http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Entrevista-Jan-Fabre_0_1006699726.html Página activa a fecha: (01/05/2015).

(2004). Performance de Marina Abramovic & Jean Fabre au Palais de Tokyo hier, 14 decembre 2004. Información recuperada de http://www.blogg.org/blog-8296-date-2004-12-15-billet-performance__de_marina_abramovic___jean_fabre_au_palais_de_tokyo_hier__14_decembre_2004-74483.html Página activa a fecha: (01/05/2015).

(2010). *Performance installations by Jan Fabre 2001 – 2004 - 2008*. Información recuperada de <http://www.muhka.be/nl/toont/event/3054/ART-KEPT-ME-OUT-OF-JAIL> Página activa a fecha: (01/05/2015).

(2011). *Jan Fabre*. Información recuperada de http://www.oktobarskison.org/52/index.php?option=com_content&view=article&id=45:jan-fabr&catid=2:umetnici&Itemid=57&lang=en Página activa a fecha: (01/05/2015).

(2012). *Jan Fabre: Waxes & Bronzes*. Información recuperada de <http://www.flanderstoday.eu/arts/jan-fabre-waxes-bronzes> Página activa a fecha: (01/05/2015).

(2013). *Arte y violencia*. Información recuperada de <http://elcafetindelas5.wordpress.com/2013/03/21/arte-y-violencia/> Página activa a fecha: (01/05/2015).

<http://myedol.com/post/47547525966> Página activa a fecha: (01/05/2015).

<http://markblower.com/portrait-one/> Página activa a fecha: (01/05/2015).

<http://www.artnet.com/search/artworks/?q=Jan%20Fabre> Página activa a fecha: (01/05/2015).

http://www.anothertravelguide.com/eng/europe/belgium/brussels/culture_agenda/arhivs/chapters_i_xviii_waxes_and_bronzes_royal_museums_of_fine_arts_of_belgium_until_january_27 Página activa a fecha: (01/05/2015).

4.2.13. Análisis 13: Regina José Galindo (Guatemala, 1974).

Obra referente: *Crisis blood* (2009).

Forma de expresión: *performance, body-art.*

Palabras claves: *body-art* denuncia. Sangre denuncia: violencia de género, política corrupta, denuncia social.

Función del artista: activismo social y político (no reconocido por Galindo). Cuerpo como espacio de actuación. Cuerpo desde el género, cuerpo social y cuerpo de sacrificio.

Marco de la artista: Guatemala (su país de nacimiento), estuvo en guerra civil desde 1960 hasta 1996, por lo que esta artista ha crecido con una conciencia del entorno claramente militar, político y sacrificial. Utiliza en su trabajo artístico su cuerpo como reflejo del colectivo social, ya que milita a través de su arte en la denuncia de la realidad social latinoamericana. Sus acciones son de un gran impacto visual, violentas y a la vez dolorosas hacía si misma, mediante su cuerpo expone las situaciones brutales e insostenibles de género y sociedad.

Sus acciones se han ido desarrollando desde finales de los años 90, en clara reacción y a los conflictos emergentes. Con un carácter de denuncia y sin separar en ocasiones lo privado de lo público, ha utilizado su cuerpo, incluso transformándolo. En sus actividades, ha pasa-



Fig. 718. Regina José Galindo (2014).



Fig. 719. Galindo, Regina José (2000). *No perdemos nada con nacer.*



Fig. 720. Galindo, Regina José (2012). *Suelo común.*

do desde encerrarse en una bolsa de plástico y hacer que la dejaran en un basurero municipal (como a tantos bebés abandonados), en *No perdemos nada con nacer*, (2000), fig. 719, hasta subirse a un ring de lucha libre en *Lucha* (2002), fig. 721, incluso se hizo enterrar en una fosa con techo de cristal en *Suelo común* (2012), fig. 720.

En dos de sus *performances* consumió drogas para perder la conciencia, en *Valium 10 ml* (2000) en el museo Ixchel⁵⁴⁴, en cuyo encuentro se pidió a los participantes que contestaran a la pregunta: ¿Qué significa vivir en un país como Guatemala?. La respuesta por parte de la artista fue la inacción: se inyectó Valium para poder dormir durante el transcurso del encuentro. Posteriormente, en *Reconocimiento de un cuerpo* (2008), permaneció totalmente anestesiada, su cuerpo se mantuvo tapado con una sábana que los asistentes tenían que levantar para el posible reconocimiento público, haciéndolos partícipes, fig. 723. Esta acción, fue su respuesta a la situación de cotidianidad con la que tienen que vivir sus compatriotas en el continuo reconocimiento de cadáveres.

Documentó Carmen Labelle las palabras de Galindo antes de dejarse anestesiar sobre una camilla de morgue desnuda:

El que define qué es arte y qué no es arte

544. Colectiva *Vivir Aquí* (2000). Museo Ixchel. Guatemala.



Fig. 721. Galindo, Regina José (2002) *Lucha*. Fotograma.

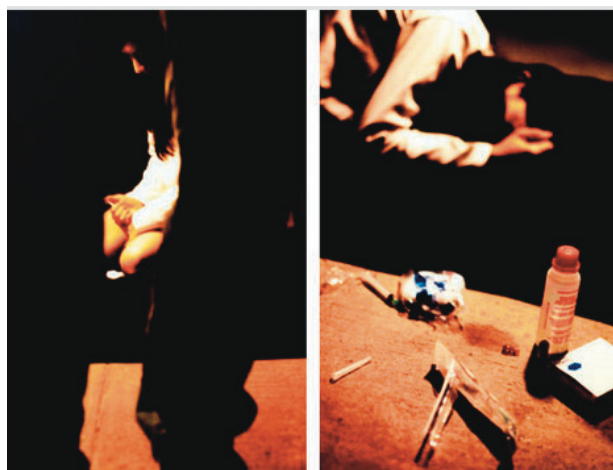


Fig. 722. Galindo, Regina José (2000) *Valium 10 ml. Me inyecto 10 miligramos de Valium, permanezco sedada en el espacio de la galería*. Fotografía de Rosina Cazali.



Fig. 723. Galindo, Regina José (2008). *Reconocimiento de un cuerpo*. Centre culturel d'Espagne de Cordoba, Argentine, Vídeo, 12'01". Fotografía de Pablo Jurgelenas.

es el artista, no el público. Si yo pienso que esto es arte, lo es. ... En mi país hay treinta muertos al día. La obra muestra una realidad que actualmente viven ya la mayoría de familias de Guatemala que han tenido que reconocer cuerpos de los suyos. (Labelle, cita de Galindo, 2010)

En otras acciones, la artista ha denunciado el acoso y las violaciones, en *El dolor es un pañuelo* (1999) se dejó amarrar a una cama en posición vertical, y sobre su cuerpo desnudo se proyectaron noticias de violaciones y abusos en su país, fig. 724. Ha llegado a lesionarse físicamente como en el caso de *Perra* (2005), cuya acción consistió en escribir (con un cuchillo) sobre su muslo la palabra “perra”, denunciando con esta acción todos los cuerpos de mujeres secuestradas, torturadas y asesinadas en Guatemala por narcotraficantes y *maras*. Cuerpos que han aparecido con inscripciones, siendo las más repetidas “La pagaste perra” o “Una perra menos”.

En esta misma línea de denuncia, en *279 golpes* (2005), la artista encerrada en un cubículo desde el que no se la podía ver pero si oír, se auto infligió un golpe por cada una de las mujeres asesinadas durante el transcurso de los seis primeros meses de ese año.



Fig. 724. Galindo, Regina José (1999). *El dolor es un pañuelo*. Fotografía de Martín Olivares.



Fig. 725. Galindo, Regina José (2005). *Perra*.



Fig. 726. Galindo, Regina José (2005). *Perra*.

Se rehabilitan los bolos, los piedreros,
los que se inyectan.

No las locas, las flacas, las ojerosas, las
hiper tristes.

A esas almas se las lleva siempre el dia-
blo, pueden parir cien vidas que siempre se-
guirán viéndose muertas.

Son la depresión andante, los pellejos
rancios, los esqueletos sin gracia.

Se droguen o no, la amen o no, ellas se-
rán siempre las disfuncionales, la eternas dis-
capacitadas, las deficientes.

(Galindo, 2013)

En otras *performances*, la artista ha llegado
a modificar su cuerpo como en *Himenoplastia*
que concluyó en 2004⁵⁴⁵, esta acción consistió
en la reconstrucción quirúrgica de su himen, en
una clara denuncia de las realidades que se vi-
ven en algunos países sobre la virginidad feme-
nina, y “su valor en alza”. Galindo no ha duda-
do en fusionar su vida personal y sus actividades
artísticas, como hemos visto en *Himenoplastia* o
en la *performance Mientras, ellos siguen libres*
(2007). Acción que realizó casi al final de su

545. La artista filmó una intervención de himenoplastia en su propio cuerpo, operación que frecuentemente realizan las mujeres guatemaltecas para ser comercializadas como esclavas sexuales, para subir de status social o conseguir un buen casamiento. Estas intervenciones son anunciadas en los periódicos del país como “vuelva a ser virgen...” Esta acción fue un escándalo en su país. Por esta obra en concreto recibió el León de oro en la 51 Bienal de Venecia.



Fig. 727. Galindo, Regina José (2005). *(279) golpes*. 51 Bienal de Venecia. Fotografía de Yasimin Hage.



Fig. 728. Galindo, Regina José (2004). *Himenoplastia*. Colectiva Cinismo. Guatemala. Fotografía de Belia de Vico.



Fig. 729. Galindo, Regina José (2007). *Mientras, ellos siguen libres*. Detalle. Fotografía de David Pérez.

embarazo, a los ocho meses de gestación. Galindo desnuda permaneció atada con cordones umbilicales a una cama, pretendiendo denunciar y recordar con esta acción, la forma sistemática en la que las mujeres indígenas embarazadas fueron violadas durante el conflicto armado de Guatemala, con la finalidad de dificultar la supervivencia de los pueblos indígenas por parte del ejército.

Otras *performances* tienen un nexo común: el uso de la sangre humana. *Performances* como *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), *El peso de la sangre* (2004), *Ablución* (2007)⁵⁴⁶ o *Crisis blood* (2009), esta última la vamos a estudiar como obra referente.

En *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), la artista fue introduciendo sus pies en un barreño con sangre humana, y dejando sus huellas desde las Cortes hasta el Palacio Nacional de Guatemala, en un acto de recordatorio de las víctimas del conflicto armado, y en contra de la candidatura de Efraín Ríos Montt, frente al olvido de los hechos pasados, y demandando un gobierno no corrupto.

En *El peso de la Sangre* (2004), Galindo apareció pasiva en una plaza pública, recibiendo gota a gota un litro de sangre humana que



Fig. 730. Galindo, Regina José (2007). *Mientras, ellos siguen libres*. Detalle. Fotografía de David Pérez.



Fig. 731. Galindo, Regina José (2003). *¿Quién puede borrar las huellas?*. Fotografía de Víctor Pérez. Fragmento de imagen.



Fig. 732. Galindo, Regina José (2003). *¿Quién puede borrar las huellas?*. Ciudad de Guatemala. Fotografía de Víctor Pérez.

546. En este caso no trabaja sobre si misma, un ex pandillero se quita con agua un litro de sangre humana vertida sobre él. Guatemala. <http://www.reginajosegalindo.com/>

caía sobre su cabeza. En una crítica silenciosa que: “... habla sobre la violencia imparable en Guatemala, y de cómo este derramamiento injustificado de sangre pesa sobre todos, porque todos somos partícipes al permanecer pasivos ante esta realidad” (López, 2010).

Además de las *performances* dedicadas a la denuncia social y política, un tema parece introducirse cada vez de forma más recurrente y personal en las acciones de la artista: la muerte. La muerte es tratada como medida de sí misma, y del espacio contenedor del cuerpo en distintas actuaciones, así como en los distintos espacios *post-mortem*, por ejemplo en: *Tanatoterapia* (2006), *Móvil* (2010), *Lesson of Dissection* (2011), *Hilo de tiempo* (2012), *Cortejo* (2013), *Negociación en turno* (2013) o *Suelo común* (2012).



Fig. 733. Galindo, Regina José (2003). *¿Quién puede borrar las huellas?*. Ciudad de Guatemala. Fotografía de José Osorio.



Fig. 734. Galindo, Regina José (2004). *El peso de la Sangre*. Plaza Central, Ciudad de Guatemala. Fotografía de Belia de Vico.

Obra referente descripción: *Crisis Blood* (2009).

En 2009, Galindo efectuó una serie de *performances* relacionadas con la compra-venta, asociada a los estados de crisis económica y política. A esta tetralogía pertenecen *Crisis Dignity*, *Crisis Hair*, *Crisis Cloth* y *Crisis blood*. En *Crisis Dignity*, la artista se postra para pedir limosna de la forma en que mendigan en Praga, fig. 735, en *Crisis Hair* vende su cabello a precio de mercado y en *Crisis Cloth* vende su ropa, con la condición de que la persona que la compre se la quite directamente, fig. 737.

En *Crisis blood*, la artista vendió su sangre a precio de mercado. En una nota de prensa se explicó de esta manera la acción:

Por el precio de 250 coronas checas, al espectador se le permitirá comprar un tubo de ensayo con sangre, que se llenó en su presencia. A través de este gesto, Galindo señala la perversidad de nuestra sociedad, donde todo tiene su precio, por lo tanto, todo lo que se puede comprar. (Futura, 2009)

Nivel espacio temporal: el espacio elegido para llevar a cabo esta serie de *performance* fue la Europa central. Como espacio de trabajo la realidad corporal y sus elementos, teniendo en cuenta el valor (del cabello y la sangre) en base a la cotización en el mercado en ese momento.



Fig. 735. Galindo, Regina José(2009). *Crisis Dignity*. Ciudad de Praga. Fotografía de Francisco Toralla. Detalle.



Fig. 736. Galindo, Regina José (2009). *Crisis Hair*. Karlin Studios. Futura, República Checa. Fotografía de Tomas Souce. Fragmento de imagen.



Fig. 737. Galindo, Regina José (2009). *Crisis Cloth*. Comisionada y producida por Exit Art. Ciudad de Nueva York. Fotografía de Wing Yin Yau. Fragmento de imagen.

Pretendía la artista con sus acciones denunciar el estado de inestabilidad económica y política que se vivía en ese momento. Trayéndonos a la memoria otras acciones artísticas a la manera de Manzoni o Duchamp, extrapolándolas a su contexto y realidad de denuncia.

A nuestro entender, los atractores o memes de valores con los que trabaja el artista son cinco. Formalmente se expresa desde los atractores 3 y 5 (sometimiento individual en la sociedad materialista en estados de alienación), su posicionamiento está en los atractores 2 y 6, “somete” al observador-participante a un posicionamiento en 3 y 5.

Nivel simbólico: la sangre como moneda de cambio, que en épocas pasadas y antes de ser legislada la obligatoriedad de la donación gratuita, era vendida por necesidad. Sin tocar el tema, la sangre como símil de órganos.

Nivel iconográfico-iconológico: la sangre vendida asociada a la escasez, representando el último bien o recurso.

Nivel contextual y referencial: esta artista, desde sus comienzos ha generado un gran poder de fascinación y empatía.

Sólo una artista tiene ese poder de fascinación en su obra si, previamente, ha mantenido un diálogo interior entre su yo y el mundo.

Esa conversación íntima fue la primera ma-

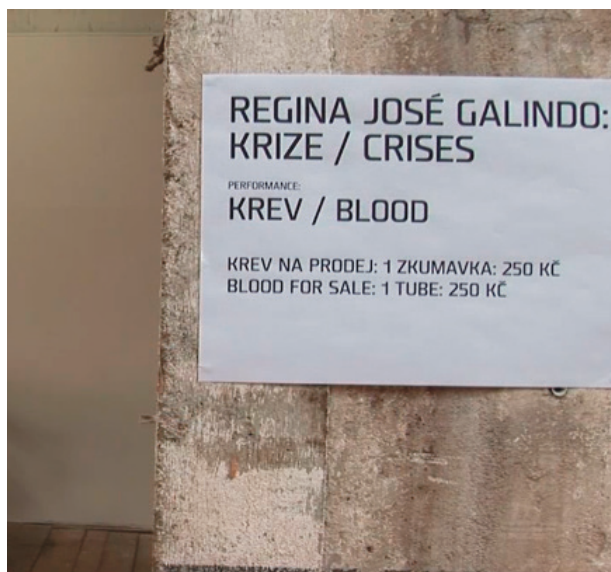


Fig. 738. Galindo, Regina José (2009). *Crisis Blood*. Karlin Studios. Futura, República Checa. Fotograma.



Fig. 739. Galindo, Regina José (2009). *Crisis Blood*. Karlin Studios. Futura, República Checa. Fotografía de Jiri Thyn.



Fig. 740. Galindo, Regina José (2009). *Crisis Blood*. Karlin Studios. Futura, República Checa. Fotografía de Jiri Thyn.

nifestación de su arte, que ahora tenemos la oportunidad de leer en este número y con los que continua conectando a los espectadores y espectadoras con su trabajo en una simbiosis entre realidad social, feminismo y arte como muy pocas artistas logran hacerlo. (Asparkia, 2013)

Por su parte, Silvestri la relaciona con otras grandes de la *performance*:

Forma parte de una corriente de mujeres como Lorena Wolffer, Ana Mendieta o Gina Pane, donde el cuerpo toma significación como idea artística y se transforma en un elemento subversivo, se inserta en la realidad para actuar directamente y construir una identidad. Un arte que denuncia qué es lo que no ha hecho cada individuo, por qué ha tolerado lo que ha tolerado, y por qué no despertamos de una vez por todas del aletargamiento hacia algún tipo de conciencia. (Silvestri, 2008)

Apreciamos la influencia de Mendieta en la acción *El peso de la sangre* (2004), que relacionamos con *Sweating Blood* (1973), y en el caso de *¿Quién puede borrar las huellas?*, con la *performance* *Cuerpo presente* de Gina Pane. Como explica Manuel Sánchez (2008):

La diferencia principal entre la huella de Pane y la de Galindo es que mientras la primera se mueve en el terreno de lo humano



Fig. 741. Galindo, Regina José (2009). *Crisis Blood*. Karlin Studios. Futura, República Checa. Fotografía de Jiri Thyn.

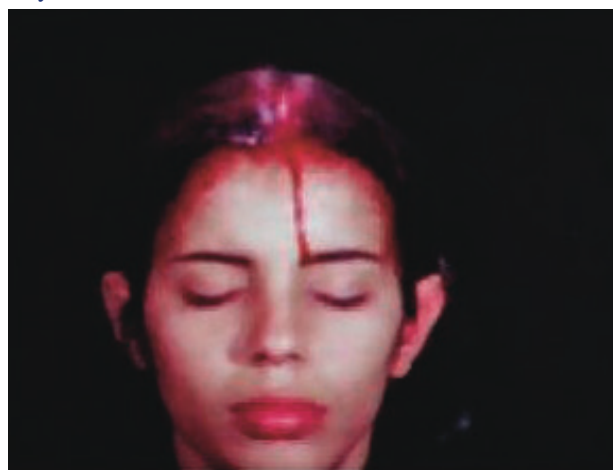


Fig. 742. Mendieta, Ana (1973). *Sweating Blood*. Archivo de vídeo: 3'. Ana Mendieta Collection. Galerie Le-long, New York

como sagrado contenido en el inconsciente, la segunda está en lo humano como político al aludir a un problema real de Guatemala, es decir, un genocidio.

En una declaración Galindo afirmó que:

Aunque tengo la certeza de que el arte no cambia el mundo, no cambia nada, pero es lo que decidí hacer y lo voy a seguir haciendo. El arte me salva a mí. Mi cuerpo no es individual, es un cuerpo social, global y colectivo, somos todos al mismo tiempo nosotros mismos y otros. (Silvestri, 2008)

Valoración global de la obra: varios son los motivos por los que se ha seleccionado esta obra, en primer lugar por el uso de la sangre (como bien último) en su lucha social y humanitaria, arte que se intrinca en la verdad de la sangre y del cuerpo. Por (entendemos como continuo), el uso de las huellas de sangre que en tiempos Pane comenzó, fig. 541. Finalmente, por el uso y venta de la sangre dentro del terreno artístico, a excepción de las ventas “soterradas” de Duchamp o “proyectadas” de Manzoni .

Fuentes de información:

Ballester Buigues, Irene (2012). *Metáforas extremas frente al dolor y desde el feminismo*. Dossiers Feministes, 16. Información recuperada de <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/1193> Página activa a fecha: (01/05/2015).

Cuerno, Maja (2009). *Bodily (Re)Marks: The Performance Art of Regina José Galindo*. Información recuperada de <http://artpulsemagazine.com/bodily-remarks-the-performance-art-of-regina-jose-galindo> Página activa a fecha: (01/05/2015).

Faucoulanche, Christelle (s. f.). *El regreso de las perras xoloitzcuintles*. Entrevista a Regina José Galindo. Información recuperada de <http://revistavozal.com/perraxoloitzcuintles/?p=59> Página activa a fecha: (01/05/2015).

Galindo, Regina (2009). *Crisis: cloth, blood, hair* (2009). Documento recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/galindo-crisis> Página activa a fecha: (01/05/2015).

Galindo, Regina José (2013). La obra literaria de Regina José Galindo. *Asparkia: Investigación feminista*, nº 24, 2013, pp. 205 a 219. Información recuperada de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4729455> Página activa a fecha: (01/05/2015).

Kalero, Frank (s. f.). *Sangre/ movimiento perpetuo*. Información recuperada de <http://latphotomazine.com/numero-3/notas-del-editor/> Página activa a fecha: (01/05/2015).

Labella, Carmen (2010). *Tres experiencias performáticas sobre deseo, suplicio y feminidad*. Revista *Danzando con el pensamiento* n° 1, 2010. Información recuperada de www.investigartes.com Página activa a fecha: (01/05/2015).

Romero, Alicia y Giménez, Marcelo (2005). 51ª Bienal de Venecia, 2005. *Las artistas latinoamericanas*. De Artes y Pasiones. Buenos Aires. Información recuperada de <http://www.deartesypasiones.com.ar/03/doctrans.htm> Página activa a fecha: (01/05/2015).

Sánchez, Manuel (2008). *Los cuerpos de Gina Pane: de lo físico a lo metafísico*. Información recuperada de http://pendientedemigracion.ucm.es/info/artepltk/texto_manuelsanchez.html Página activa a fecha: (01/05/2015).

Silvestre, Leonor (2008). *Regina Galindo. Escrito con el cuerpo*. Información recuperada de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4268-2008-07-25.html> Página activa a fecha: (01/05/2015).

(2008). Regina Galindo. Reconocimiento de un cuerpo. Información recuperada de <http://ccec.org.ar/2008/07/regina-galindo-reconocimiento-de-un-cuerpo-fotos/> Página activa a fecha: (01/05/2015).

http://www.elcanche.com/photographs/guatemala/personalities/jose_galindo/ Página activa a fecha: (01/05/2015).

<http://www.fondationfrances.com/artiste/galindo-regina-jose.html> Página activa a fecha: (01/05/2015).

<http://www.lepeuplequimanque.org/2014-03-frac-toulouse> Página activa a fecha: (01/05/2015).

<http://danilopezestetica.wordpress.com/category/performance-regina-jose-galindo/> Página activa a fecha: (01/05/2015).

<http://www.artadoo.com/it/display/artist/name/j-regina-galindo/id/36533> Página activa a fecha: (01/05/2015).

4.2.14. Análisis 14: Colectivo Art Orienté Objet.

Obra referente: *May the Horse Live in Me* (2011).

Forma de expresión: *performance* e instalación posterior.

Palabras claves: bioarte o artebioético. Arte posthumanista. Ciencias de la conducta. Etología. Psiquiatría transcultural- trans-especie. Sangre integración animal- humano. Homeostasis.

Función del artista: innovación en el tratamiento del cuerpo, la piel y la sangre. Función de “cobaya” de laboratorio. Conciencia ecológica-artística.

Marco del colectivo: *Art Orienté Objet* se constituyó en 1991. Sus componentes son Marion Laval-Jeantet⁵⁴⁷ y Benoît Mangin⁵⁴⁸, siendo la cara más visible la de Laval-Jeantet. Estos artistas han participado en distintas exposiciones, tanto individual como colectivamente y a nivel nacional e internacional, siendo su trabajo más conocido y premiado el que vamos a analizar: *May the Horse Live in Me*.

Conceptualmente, su obras se relaciona con la etología, las ciencias de la conducta y la psiquiatría transcultural, en las mismas se cuestionan algunas de las herramientas y métodos



Fig. 743. Durant, Sylvie (2013). *Arte Orienté objet* (Marion Laval-Jeantet y Benoît Mangin). Fragmento de imagen.



Fig. 744. Art Orienté Objet (1996). *'Artists' Skin Culture*. Detalle de tatuaje de animales en extinción. Fragmento de imagen.



Fig. 745. Art Orienté Objet (1996). *"Artists" Skin Culture*. Fragmento hibridado en piel de cerdo.

547. (Francia, 1964).

548. (Francia, 1962).

científicos imperantes, es continuo en su arte el estudio y cuestionamiento del comportamiento humano ante el ambiente y ante las especies. Sus trabajos van desde la obra exenta a las *performances*, pasando por todo tipo de documentación (fotográfica, vídeo, objetos, etc.).

En 1996, el colectivo llevó a cabo un proyecto *biotec* titulado *Skin Culture*, que consistió en cultivos de piel hibridados entre especies, para ello injertaron sus propias células epidérmicas en piel de cerdo, con los que conjugaron una especie de “mini-tótems” o tatuajes de animales en peligro de extinción, fig. 744 y fig. 745. Con posterioridad, se exhibió este proyecto en *Sk-interfaces* (2008), una exposición colectiva comisariada por Jens Hauser, presentando dos obras:

“Artists” *Skin Culture* (1996) y *Roadkill Coat* (2000), siendo esta última, una llamada de atención sobre “la pérdida causada por la actividad humana de especies endémicas” (Laval-Jeantet, 2011). El resultado final consistió en un abrigo confeccionado con animales muertos de distintas especies, y encontrados por ellos en las calzadas. El forro de dicho abrigo estaba formado por una tela impresa, con imágenes de cada uno de los animales que habían con su piel dado forma al abrigo, fig. 747.

En este intento por parte de los artistas de comprender el entorno, y de *transcorporeizarse*,



Fig. 746. Art Orienté Objet (2000). *Roadkill Coat*. Exposición *Sk-interfaces*. (2008).



Fig. 747. Art Orienté Objet (2000). *Roadkill Coat*. Detalle.

concretaron *May the Horse Live in Me* (2011) y *Félinanthropie* (2007), esta última fue una acción en la que estudiaron el estilo de “vidas comunes”, en el sentido definido por el filósofo etólogo Dominique Lestel⁵⁴⁹. “Híbrido comunidad humana / animal”. En esta *performance*, la artista se calzó unas prótesis semejantes a las patas de felino, y una cola a escala imitando a la de los gatos. Mantuvo una relación de empatía y mimesis con un gato en un espacio común, fig. 748. La fotografía y las prótesis se exhibieron en la galería de Isabelle Suret. Esta obra fue un antecedente declarado en el uso de prótesis del animal a mimetizar, después llegaron las prótesis de patas de caballo, para el uso de Laval-Jeantet en la *performance* que vamos a estudiar.



Fig. 748. Art Orienté Objet (2007). *Félinanthropie*. Detalle de la acción.



Fig. 749. Art Orienté Objet (2007). *Félinanthropie*. Detalle de prótesis.

⁵⁴⁹. (Francia, 1961).

Obra referente descripción: *May the Horse Live in Me* (2011).

El colectivo comenzó este proyecto en el año 2004, debido a la naturaleza del mismo y hasta el año 2006 no consiguieron que un laboratorio (suizo) accediera a colaborar con ellos, esta colaboración se dio gracias a que Laval-Jeantet se acreditó como investigadora en psicología. Planteó al laboratorio desarrollar un experimento que partía de estudios vigentes sobre la cura de enfermedades autoinmunes mediante la introducción de un “recuerdo”: las inmunoglobulinas. Para ello, Laval-Jeantet fue progresivamente preparando su cuerpo, el experimento consistió en transfundirle sangre de caballo⁵⁵⁰ sin rechazo⁵⁵¹, integrando los dos tipos de sangre, conceptualmente profundizando en la comunicación entre especies.

Debido a la naturaleza de esta *performance*, el proyecto tuvo que presentarse a un comité: *Confía en mí, soy un artista: Hacia una Ética de Arte y Ciencia Colaboración*⁵⁵², que de forma internacional se centran en cuestiones éticas emergentes planteadas por los proyectos de arte /ciencia. El protocolo es explicado desde la propia página de *projetcoal*: “... Un plantel de ex-

550. Debido a que la experimentación en el laboratorio se realizaban con cerdos, vacas, ovejas y caballos, la artista seleccionó este último animal.

551. En cierto sentido y de forma parecida al que se realiza con los distintos RH en los embarazos.

552. <http://www.projetcoal.org>



Fig. 750. Art Orienté Objet (2011). *May the Horse Live in Me*. Momento previo a la inserción de sangre de caballo. Al fondo con bata blanca Benoît Mangin. En el centro la máquina liofilizadora.



Fig. 751. Art Orienté Objet (2011). *May the Horse Live in Me*. El etólogo S.Rouas está transfundiendo sangre de caballo a Laval-Jeantet. En todo el proceso el caballo se encuentra presente y está siendo tranquilizado por su cuidadora.

pertos tendrá en cuenta y discutirán las cuestiones éticas y jurídicas que plantea este proyecto y las responsabilidades y el papel de los artistas, los científicos y las instituciones involucradas”.

La performance *Trust Me, I'm an Artist #4: Que le Panda Vive En Moi*, fue la idea original del colectivo, idea que tuvieron que modificar por la obra referente ya que ningún zoológico quiso donar sangre de tanpreciado animal.

Previamente a la acción y durante varios meses, la artista estuvo recibiendo un tratamiento que consistió en inyecciones de inmunoglobulinas (glicoproteínas) de caballo, con la finalidad de desarrollar tolerancia a los anticuerpos. La experiencia de bioarte con proceso real se formalizó en la galería Kapelica en Ljubljana (Eslovenia), constó de 4 fases y de una duración total de 1h15’.

En la primera fase, el espacio fue preparado con aparatología médica, y la artista recibió una inyección de inmunoglobulinas, debido a la tolerancia adquirida el plasma del caballo se pudo introducir en su torrente sanguíneo sin daño. En la segunda y tercera fase (después de la transfusión inter-especies), ayudaron a la artista a calzarse unas prótesis semejantes a las patas de un caballo, caminando desde su “posicionamiento de caballo” concluyó su ritual de hermandad con el animal. En la cuarta fase, la sangre común



Fig. 752. Art Orienté Objet (2011). *May the Horse Live in Me*. Primeros momentos con las prótesis.



Fig. 753. Art Orienté Objet (2011). *May the Horse Live in Me*. Proceso de liofilización de la sangre mezclada de la artista y el caballo.



Fig. 754. Art Orienté Objet (2011). Sangre mezclada liofilizada de la artista con rastros de sangre de caballo.

fue extraída, liofilizada y conservada, fig. 754. Posteriormente a esta vinculación, y ya desde el mismo momento de la acción hasta semanas posteriores, Laval-Jeantet percibió efectos sobre las funciones de su cuerpo, afectándole según declaró la autora a su ritmo fisiológico normal y a su conciencia.

Nivel espacio temporal: aunque la acción se hizo en un espacio cerrado y con espectadores, días después la artista ya sin público decidió llevar a cabo otro paseo-comunicante con el caballo en el campo. El espacio-tiempo de esta acción se desarrolló dentro del cuerpo de la artista que declaró cambios psíquicos y sentimientos de extrañeza, y miedo con posterioridad al experimento.

A nuestro entender, los atractores o memes de valores con los que trabajan estos dos artistas son cuatro. Formalmente se expresa desde los atractores 5 y 6 (desde los avances científicos y desde una concepción *mundi-especies*), su posicionamiento está entre el atractor 6 y 7, “someten” al observador al atractor 2 por armónico descendente.

Nivel simbólico: la pretensión del colectivo fue la de destacar una acción de reconocimiento público ante los beneficios, que las distintas inmunoglobulinas (de otras especies) están aportando en el estudio de las enfermedades de inmuno-



Fig. 755. Art Orienté Objet (2011). *Centaur*. Fotografía.



Fig. 756. Art Orienté Objet (2011). *Le Leurre de Centaure*.

deficiencias humanas, así como declarar filosófica y formalmente su intento de comunicación inter-especies, en un intento de resaltar el alto valor formal y simbólico del animal.

Nivel iconográfico-iconológico: sangre física transespecies que se relaciona con el trabajo posterior del hombre centauro.

Nivel contextual y referencial: el colectivo llamó a todo este proceso descrito: “mithridatization”, después de estudiar el caso de Mitrídates VI del Ponto, que cultivó una inmunidad a los venenos ingiriendo regularmente dosis subletales de ellos. La artista explicó después de la acción: “Tenía la sensación de ser extra-humana... . Yo no estaba en mi cuerpo habitual. Estaba hiperpotente, extremadamente sensible, hipernerviosa y muy tímida. Sentía la emotividad de un herbívoro. No podía dormir. Probablemente sentía un poco como un caballo” (Debatty, cita de Level-Jeantet, 2012).

Los autores, con todos sus trabajos proponen una mayor concienciación medioambiental. Explicaba la artista sobre las posibles transfusiones entre-especies como solución a los problemas autoinmunes: “El animal es el futuro del hombre”. En este sentido, se exponen planteamientos y se cuestiona la capacidad de asimilación que nuestra sociedad (globalmente) muestra ante los avances previstos por la ciencia

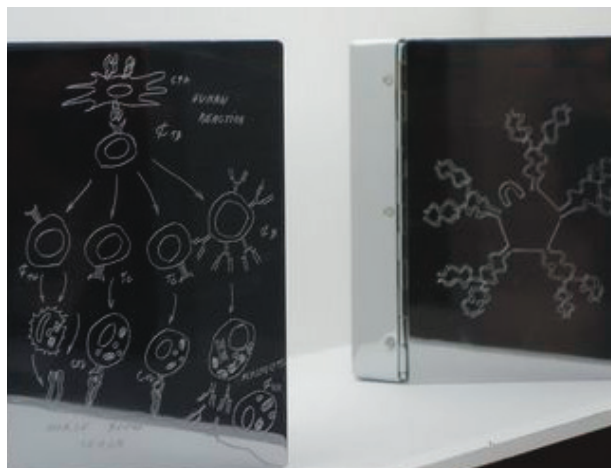


Fig. 757. Art Orienté Objet (2011). 2 de los 7 cofres grabados con patrones que contienen la sangre mezclada y liofilizada tomada después de la actuación.



Fig. 758. Art Orienté Objet (2013). *Fusión Trance*. Instalación.

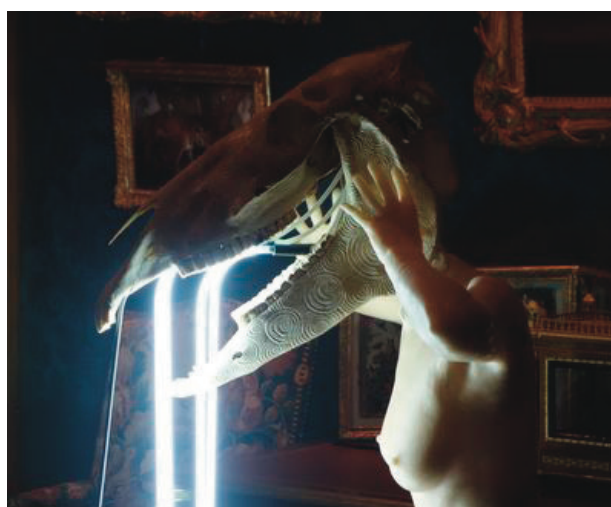


Fig. 759. Art Orienté Objet (2013). *Fusión Trance*. Esqueleto caballo. Cráneo cerámico y artista interviniendo.

actual, en concreto en esta performance por los usos de inmunoglobulinas de origen animal. En el terreno artístico y que sepamos, es la primera vez que se realiza este tipo de experimento y además con éxito. Esta obra ha sido reconocida y premiada en distintas ocasiones. En registro ha quedado el documento *Quel le cheval vive en moi ! In vitro – In vivo* (2011) de 15' de duración, las prótesis utilizadas por Laval-Jeantet, y 7 cofres con sangre mezclada y liofilizada.

Entendemos que como prolongación, el colectivo creó una obras relacionantes para la exposición *Le Jardin des délices* (2013), en el Museo de la Naturaleza y la Caza en París. Entre las obras exhibidas se encontraba la instalación *Fusión Trance*, en la que se podía ver un esqueleto de caballo, y el cuerpo figurado de la artista con un cráneo de caballo cerámico tallado y con tubos de neón, fig. 759, en la idea de hombre animal híbrido: “un animal en el hombre”, siendo el centauro la antítesis del hombre que domina al caballo, entendido este como el jinete. Otra pieza expuesta fue *Cœurs de verre* (2013), compuesta de dos corazones de vidrio, uno de caballo y otro de mujer, fig. 761. Finalmente, un vídeo documento de 6' de duración, con los enlaces y formulación química rotulados sobre la piel de la artista y de título *Inmune piel* (2011), fig. 762.



Fig. 760. Art Orienté Objet (2013). *Fusión Trance*. Instalación detalle.

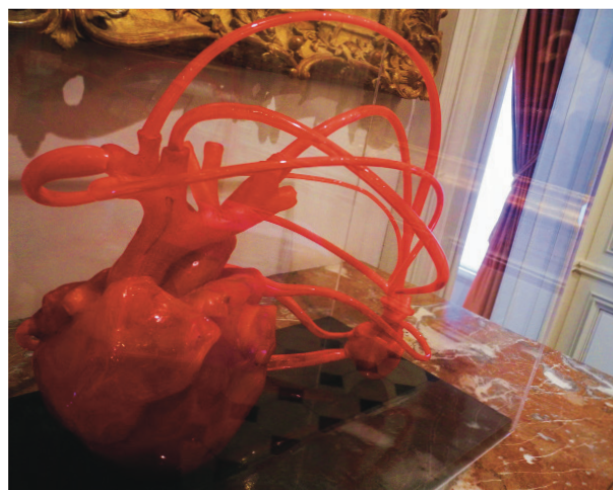


Fig. 761. Art Orienté Objet (2013). *Cœurs de verre* (cheval-femme). Verre rouge, 46 x 60 x 34 cm, production pour le musée de la Chasse et de la Nature.

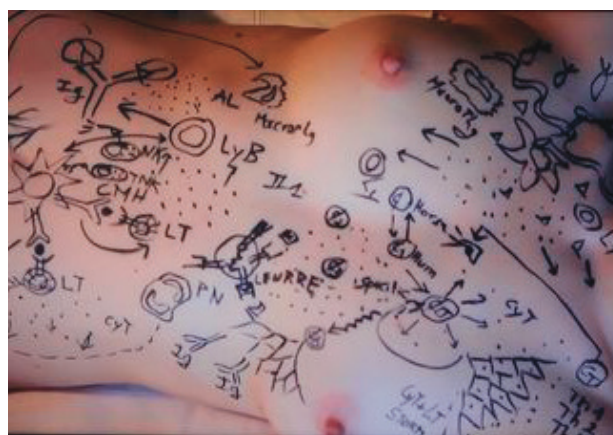


Fig. 762. Art Orienté Objet (2011). *Vídeo Inmune piel* (6'). Logrado con la ayuda del Laboratorio de inmunólogos de la Universidad de Poitiers, colección de los artistas.

Como conclusión se puede decir que: “*May the horse live in Me...* ofrece una visión extraordinaria sobre la disolución del control que como humanos ejercemos sobre las demás criaturas...”⁵⁵³. Como explican desde proyetoal: “*May The Horse Live in* cuestiona la actitud antropocéntrica... . En lugar de tratar de lograr con esta homeostasis, un estado de equilibrio fisiológico, el artista busca iniciar un estado de tránsito, donde el cuerpo es entendido como perpetua evolución y adaptación” (Coal, 2012).

Valoración global de la obra: el motivo fundamental por el que hemos seleccionado esta obra es por su absoluta innovación dentro del arte, por la transfusión de sangre inter-especies, y por el concepto bioético de exhibición y denuncia de la obra en general del colectivo. Otros motivos han sido el valor simbólico del que el colectivo sabe dotar a sus obras, mediante la idea concreta de la mujer-centáuro. Finalmente, con la sangre como protagonista para filosófica y éticamente exponer la abolición de los conceptos de límites entre especies, buscando una nueva ordenación y relación con el entorno, finalmente con los animales que lo pueblan.

Fuentes de información:

Art Orienté Objet (2010). Interview Art Orienté Objet. Documento recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xImQU92A8aA> (Entrevista del 2010 para la exposición Lalalie)

Página activa a fecha: (01/05/2015).

“ ” (2011). Prix Forum I Hybrid Art 2011. Documento recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dxztkwiAJCY> Página activa a fecha: (01/05/2015).

“ ” (2012). *Trust Me, I’m an Artist #4: “Que le Panda Vive En Moi” by Art Orienté objet*. Documento recuperado de <http://vimeo.com/46928113> Página activa a fecha: (01/05/2015).

Centre Presse, Quéro Soizic (2011). *Dans les veines de l’artiste coule le sang de cheval*. Información recuperada de <http://www.centre-presse.fr/article-145011-dans-les-veines-de-l-artiste-coule-le-sang-de-cheval.html> Página activa a fecha: (01/05/2015).

Corpelet, Dominique (2014). *Que le cheval vive en moi*. Información recuperada de http://www.congresamp2014.com/es/Trozos-de-real_Textos.php?file=Que-le-cheval-vive-en-moi_Dominique-Corpelet.html Página activa a fecha: (01/05/2015).

Culture (2003). “*Art orienté objet*”, *un duo animal*. Información recuperada de <http://www.trans->

553. <http://vida.fundaciontelefonica.com/project/may-the-horse-live-in-me/>

- fert.net/Art-oriente-objet-un-duo-animal Página activa a fecha: (01/05/2015).
- Dominique Lestel (2004). *L'Animal singulier*. Seuil, París, pp. 15-33.
- Fondation Fracois Sommer (2013). *Art Orienté Objet- Le jardin des délices*. Información recuperada de <http://www.fondationfrancoissommer.org/recherche?page=recherche&recherche=+art+orient%C3%A9+objet> Página activa a fecha: (01/05/2015).
- Laval-Jeantet, Marion (2011). Artículo *Self-animalité*. Plastik art & science. Número #02 *In vivo, L'artiste en l'œuvre ?*. Información recuperada de <http://art-science.univ-paris1.fr/plastik/document.php?id=485> Página activa a fecha: (01/05/2015).
- Laval-Jeantet, Marion (2011). “*L’incarnación du sens*” en *La Biotechnologie*, Cahiers de recherche sociologique, n ° 50, printemps 2011, la Universidad de Montreal.
- Laval- Jeantet, Marion (2011). *Images d'un corps hanté par la technologie*. Información recuperada de http://www.academia.edu/4886912/Images_dun_corps_hant%C3%A9_par_la_technologie_2011_ Página activa a fecha: (01/05/2015).
- Lesauvage, Magali (2014). *Le beau et la bête : Art Orienté Objet au Musée de la Chasse*. Información recuperada de <http://www.exponaute.com/magazine/2014/02/12/le-beau-et-la-bete-art-oriente-objet-au-musee-de-la-chasse/> Página activa a fecha: (01/05/2015).
- Marion Laval-Jeantet (2009). “La experiencia sensible / expérience esthétique” en 1959-2009 Réinventer la politique culturelle?, Colloque de l'Université Lumière-Lyon 2 et de la DRAC de Rhône-Alpes, 19-20 novembre 2009.
- Marion Laval-Jeantet (2008). “La voie du rêve” Entretien avec Pascal Piqué, en ETC., n ° 88, Québec.
- Metrópolis (2009). Arte Biotec: interfaz-piel. Documento recuperado de <http://www.rtve.es/television/20100119/arte-biotec-interfaz-piel/313038.shtml> Página activa a fecha: (01/05/2015).
- Musée de la chasse et de la nature (2014). Catálogo exposición de Art Orienté Objet. Información recuperada de http://agriculture.gouv.fr/IMG/pdf/art_orient%C3%A9_musee_chasse_cle8b7fa7.pdf Página activa a fecha: (01/05/2015).
- NHM (2011). *Synth-ethic*. Información recuperada de http://www.markusschmidt.eu/pdf/gallery_guide_web.pdf Página activa a fecha: (01/05/2015).
- Ritoux, N. (2011). Transfusion de sang de cheval chez une femme: le bio-art repousse les limites.

Información recuperada de <http://www.lesinrocks.com/2011/08/12/arts-scenes/arts/transfusion-de-sang-de-cheval-chez-une-femme-le-bio-art-repousse-les-limites-1111079/>

Página activa a fecha: (01/05/2015).

(S. f.). *Trust me, I'm an artist*. Información recuperada de <http://artscienceethics.tumblr.com/post/21086936779/dr-cheval-au-panda-with-art-oriente-objet>

Página activa a fecha: (01/05/2015).

Telefónica 14 (2014). *May the horse live in me*. Información recuperada de <http://vida.fundacion-telefonica.com/project/may-the-horse-live-in-me/> Página activa a fecha: (01/05/2015).

Trainor, Meghan (2012). *Golden Bowels & Horse Blood*. Información recuperada de <http://degenerateartstream.blogspot.com.es/2012/07/golden-bowels-horse-blood-by-meghan.html>

Página activa a fecha: (01/05/2015).

(2013). *Cœur de verre : nocturnes du Musée de la Chasse et de la Nature*. Información recuperada de <http://www.ressource0.com/?agenda=coeur-de-verre-nocturnes-du-musee-de-la-chasse-et-de-la-nature> Página activa a fecha: (01/05/2015).

http://translate.google.es/translate?hl=es&sl=fr&tl=es&u=http%3A%2F%2Fwww.rurart.org%2F%2Ftelechargements_rurart%2Fdos_peda_rurart%2Fdospeda_aoo_rurart2011.pdf&anno=2 Página activa a fecha: (01/05/2015).

http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_A/art-oriente-objet/AOO.htm Página activa a fecha: (01/05/2015).

4.2.15 Análisis 15: Abel Azcona (España, 1988).

Obra referente: *My Body My Rules* (2013).

Forma de expresión: *performance*, *body-art*, fotografía asociada.

Obra relacionante: *Jihad 191* (2013).

Forma de expresión: *performance*, instalación, fotografía y vídeo arte asociados.

Palabras claves: *performance*. Activismo social. Ritual de curación. Cuerpo del dolor. Sangre donada y sangre menstrual en acto de apropiacionismo. Resiliencia.

Función del artista: cuerpo autobiográfico del dolor. Psico-drama de la memoria. Género apropiado, cuerpo denuncia. *Performer* crítica social.

Marco del artista: de vida turbulenta y desarraigada, la trayectoria artística de Azcona ha sido fulgurante. Se dio a conocer al público en general a partir de las controversias suscitadas por su *performance* *Eating a Koran* (2012), clara denuncia al fundamentalismo y terrorismo islámico. En la misma, el artista ingirió literalmente un Corán, acción que le llevó unas 6 horas y que extrapolándola, en cierto sentido nos recuerda a la ejecutada por Latham: *Arte y Cultura* (1966). Esta *performance* le hizo recibir múltiples críticas, y amenazas de muerte por parte de grupos integristas islámicos.



Fig. 763. Abel Azcona

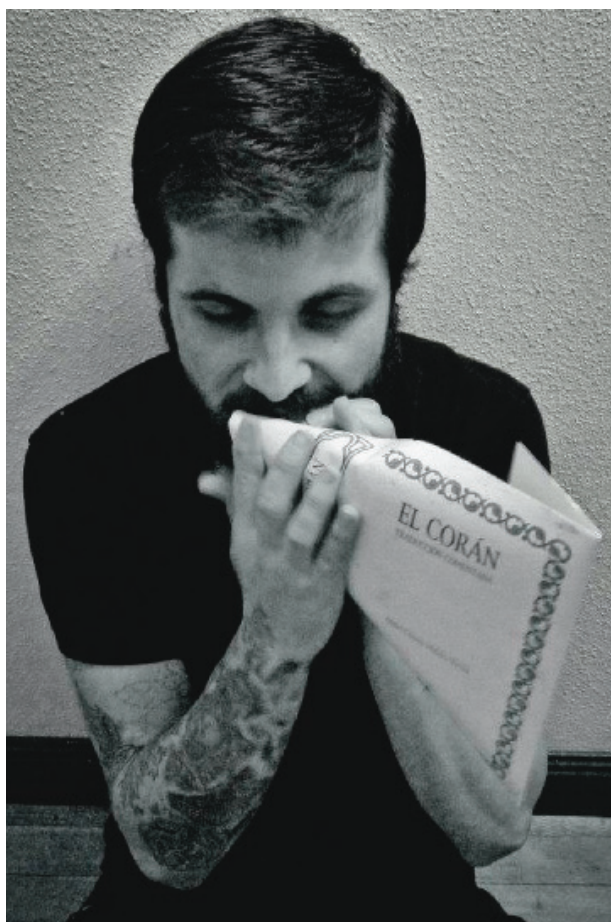


Fig. 764. Azcona, Abel (2012). *Eating a Koran*. Residencia *Aufstrebende Junge Kunst* en Berlín (Alemania). Fragmento de imagen.

El fundamentalismo que quería denunciar con mi pieza *Eating a Koran* se evidencia con las amenazas. El fundamentalismo es el germen del terrorismo, y el terrorismo no mata solo, sino que amenaza, intimida e instiga con el fin de recortar la libertad. (García, cita de Azcona, 2013)

Ese mismo año llevó a cabo la *performance Jihad 191* (2013).

Sus actuaciones artísticas se dividen en dos grandes temáticas: la autobiografía y la crítica de realidades (sociales, políticas y de género) emergentes. Dentro de la temática autobiográfica, distintos campos de acción desarrolla, por ejemplo en el rastreo de los mapas de su memoria surgen acciones como *Feed me* (2014), en cuya *performance* (de siete días de duración) dialogó con la leche materna (donada por una madre con igual nombre que la suya), y en la que expuso, (a través de su vivencia de abandono por parte de su madre nada más nacer), las problemáticas de la nutrición post y prenatal, ya que el artista vivió la drogadicción materna durante su gestación, y la ausencia de leche materna en su crianza, lo que le hizo sufrir una serie de patologías, en la fig. 766, leche materna en el tercer día. Durante los días previos a la misma, Azcona se alimentó exclusivamente de leche materna donada, suponemos que dentro de las

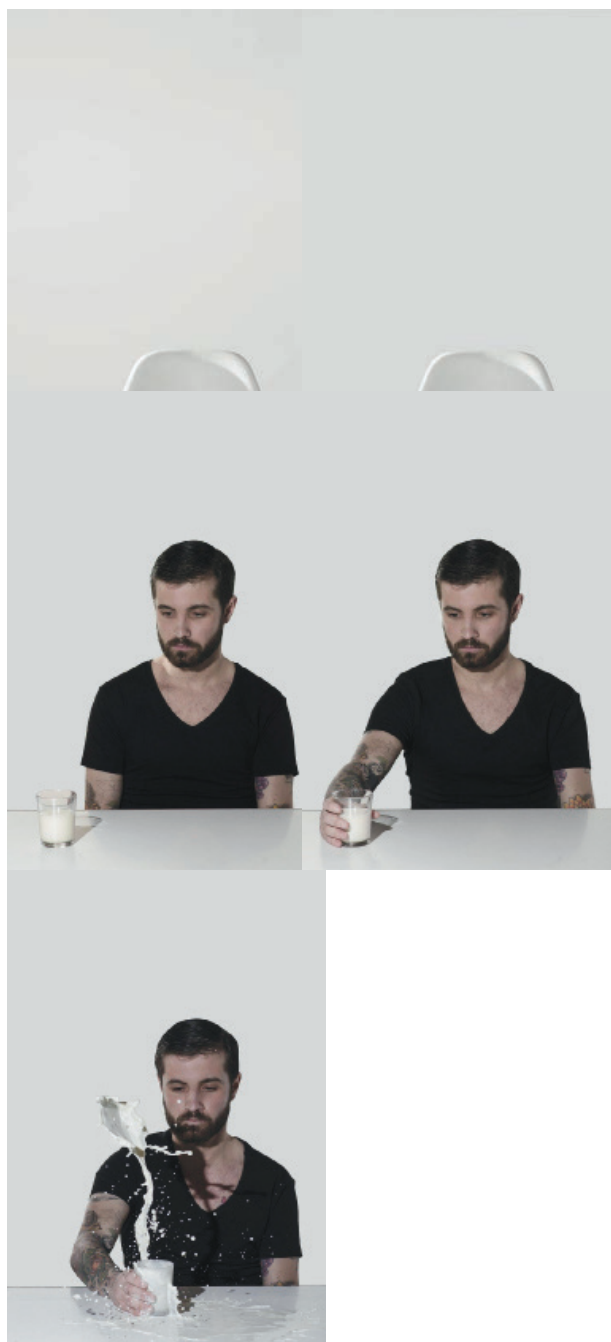


Fig. 765 y fig. 766. (Día 3). Azcona, Abel (2014). *Feed me*. Madrid. Fotografía de Alicia M. Hevia. Imágenes modificadas de su visualización horizontal originaria.



posibles lecturas de esta *performance*, podemos ver un intento de atrapar esa vivencia en un sentido “oopart” o de “nutriente” emocional.

Autobiográfica también son sus performances que referencian nacimientos malogrados o rechazados, la prostitución y los embarazos pagados. En *Peseshkef*⁵⁵⁴ (2014) conjuntamente con Paola Rojas, buscó fundamentar los vínculos madre-hijo a través del cordón umbilical, colocando instrumentos quirúrgicos que se suelen utilizar para cortar el cordón umbilical sobre sus cuerpos desnudos; conectando la vagina de la artista con su ombligo. En otras performances ha recreado su nacimiento, como en *Utero* (2012-2014) o de forma transgenerada pariendo en un río, como en la catártica *Giving birth* (2012), en la que al final, trozos de carne son mostrados como un nacimiento truncado, ante los cuales Azcona parece desgarrarse de dolor, fig. 769.

En *Primal wound* (Pamplona, Málaga, Bogotá 2012-2013) vuelve a rememorar su origen, intentado nacer sin ayuda, y que nos recuerda la *performance* de Mona Hatoum *The Negotiating Table* (1983), en las dos acciones la negociación es vital.

Del conocimiento de si mismo a través de los límites del cuerpo sexual, de sus intimidades,

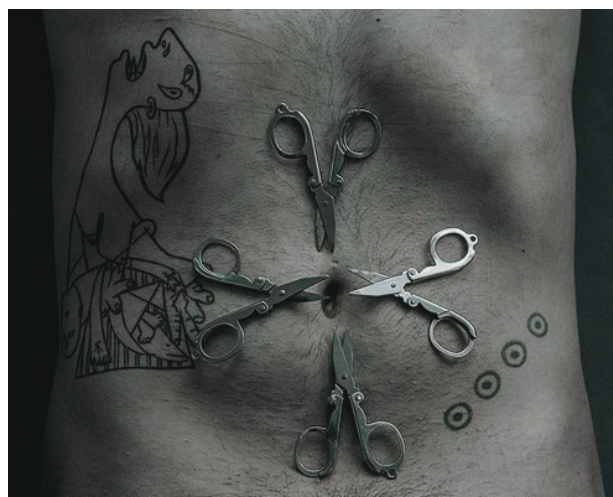


Fig. 767. Azcona, Abel y Rojas, Paola (2014). *Peseshkef*. Bogotá. Fragmento de imagen.



Fig. 768. Azcona, Abel y Rojas, Paola (2014). *Peseshkef*. Bogotá. Fragmento de imagen.



Fig. 769. Azcona, Abel (2012). *Giving birth*. Fotografía de Dario Missaghian.

554. Cuchillo prehistórico de sílex con forma de pez.

encuentros, juegos y en ocasiones prostitución dan ejemplo la *performance Intimacy* (2013-2014), en este proyecto vital el artista muestra sus relaciones íntimas subiéndola a plataformas públicas (youtube y vimeo). En *Week rental* (2014), con una duración de siete días, el artista pagó a otros artistas con historiales de abusos sexuales, prostitución, encarcelamientos, etc., para que convivieran con él durante un día. La *performance Voyeur* (Nueva York, Bogotá, Madrid, Barcelona, 2014), fue un reconocimiento a su incapacidad de establecer vínculos íntimos, por lo que durante un año estuvo manteniendo relaciones íntimas con más de 40 hombres vinculados al erotismo y/o la prostitución, estas relaciones eran fotografiadas por distintos fotógrafos, que a su vez estaban relacionados con el homoerotismo. En *Empathy and prostitution* que se desarrolló a lo largo de tres etapas (Bogotá, Madrid, Houston, 2013-2014) y con dos horas de duración, prostituyó su cuerpo durante un breve tiempo: 3'.

De los límites del dolor y de los juegos con la muerte surge *Self-punishment* (Pamplona, 2012), en la que estuvo autocastigándose físicamente durante 32', o la *performance Pain* (Bogotá, 2013) en la que colaboró con la artista Liliana Caycedo, llevando a cabo una investigación sobre los límites del dolor. Azcona declaró:



Fig. 770. Azcona, Abel (2013). *Primal wound* (Pamplona, Málaga, Bogotá 2012-2013). Fotografía de Viviana Cárdenas.



Fig. 771. Azcona, Abel (2014). *Voyeur*. Eduardo y Abel. Madrid. Fotografía de Juanma Carrillo. Fragmento de imagen.

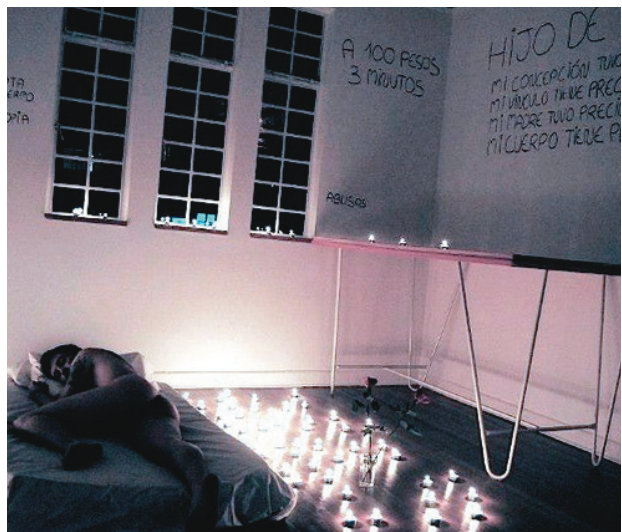


Fig. 772. Azcona, Abel (2013). *Empathy and prostitution* Fotografía de Viviana Cárdenas (Bogotá). Fragmento de imagen.

“Cuando el dolor interno es tan fuerte, el externo llega a desaparecer.”

En un acto de autoconocimiento y búsqueda de la identidad desarrolló el proyecto *Confinement In Search Of Identity* (2013-2014), en nueve etapas de distinta duración en la que “disertó” sobre el mito de la caverna⁵⁵⁵ de Platón. En la base de este proyecto topamos con los sometimientos mentales y los confinamientos seriados, *Black hole: Confinement In Search Of Identity* (2013) fue una de estas etapas de 7 días de duración, Azcona encerrado y sin luz dependía del auxilio de una persona desconocida, de un compañero/a invisible que decidía sobre su nutrición, acompañamiento, etc.

Otras etapas o encierros han sido de mayor duración en *Nine container: Confinement In Search Of Identity* (2013-2014): en la Bienal de Lyon estuvo 9 días encerrado en un contenedor de desechos, fig. 774, extrapolándolos a los 9 meses de gestación. En *Dark Room: Confinement In Search Of Identity* (Madrid, 2014), sobre la que posteriormente el director Karlos Alastruey se basó para realizar un documental titulado *Born in darkness* (2014), el encierro en total oscuridad duró 45 días (se proyectaron 60 días) debido a las condiciones extremas.

555. Platón. La República (libro VII).



Fig. 773. Azcona, Abel (2013). *Black hole: Confinement In Search Of Identity*.



Fig. 774. Azcona, Abel (2013). *Nine container: Confinement In Search Of Identity* (Lyon, 2013). Fotografía de Romuald & PJ. Fragmento de imagen.

El otro gran bloque de interés surge en la crítica o denuncia de situaciones humanas, que como espejo reflejan sus propias dolencias, en terrenos como los abusos sexuales, la adopción y el rechazo por la identidad de género. Es en este bloque de interés donde el artista consigue una participación efectiva para estas denuncias. De sus *performances* más destacadas sobre los abusos sexuales a infantes, y en un intento de denuncia, sanación y visibilización, surge *Visibles* (Bogotá, 2014), elaborada sobre 24 personas con la colaboración especial de la artista colombiana Paola Rojas. En la instalación una serie de retratos se suceden, cada retrato es de una persona que ha sido ultrajada, su imagen es exhibida con una carta escrita por la misma al o a los pederastas. En la página sobre el proyecto podemos leer:

Nuestra vida se edifica en torno a nuestros recuerdos, unos más definidos y sólidos en nuestra mente y otros mas diluidos y etéreos pero siempre están ahí, no podemos huir de ellos. *Visibles* explora cómo el recuerdo del abuso continúa en la espalda de sus víctimas como una losa cosida a su piel. Un proyecto gestado para denunciar, para entender y para ser conscientes de la realidad humana oculta detrás del abuso sexual. (Azcona, 2014)

Esta temática la desarrolla también en *The*



Fig. 775. Azcona, Abel y Rojas, Paola (2014). *Aleha*. De la serie *Visibles*. A partir de los 5 años de edad fue abusada sexualmente durante 5 años por tres hermanos y unos vecinos. Debajo de la imagen una carta escrita por ella a sus agresores.



Fig. 776. Azcona, Abel y Rojas, Paola (2014). *Miguel Ángel*. De la serie *Visibles*. A partir de los 8 años de edad fue abusado sexualmente durante años por un primo carnal.

Shadow (Pamplona, 2014) o *Dejad que los niños se acerquen a mi* (2012) haciendo referencia a la pederastia en el seno de la Iglesia católica. En *The adoption* saca a la luz un tema que sabemos continua creciendo: la trata de seres humanos, en concreto en esta *performance* el tráfico de niños mediante las adopciones ilegales, esclavizaciones y ventas de partos clandestinos.

Para concluir esta introducción sobre el arte de Azcona, quisiéramos destacar que, es a nuestro entender su actitud de denuncia (al fin de supervivencia) ante las injusticias, y de su empatía hacia situaciones turbadoras de la que surgen sus performances más innovadoras.

En el encuentro de su dolor con el de los otros surgen las denuncias de abusos a menores, haciendo visible su indefensión. De ese encuentro con el dolor a través de su reflejo, creemos que surge el rechazo a los extremismos religiosos y a la pobreza de miras política, etc., llegando a la denuncia de situaciones históricamente enquistadas, como ejemplo el film experimental *AntiBasque* dirigido por Karlos Alastruey o la performance *AntiBasque* (2013), que dilucidan sobre la memoria de guerra y denuncia el bombardeo sobre el pueblo de Guernica⁵⁵⁶.

556. Fecha del bombardeo (26/04/1937).



Fig. 777. Azcona, Abel (2013). *AntiBasque*. Film experimental + Video Art + Performance Art de Karlos Alastruey & Abel Azcona. Fotografía de Dario Missaghian. Fragmento de imagen.



Fig. 778. Azcona, Abel y Alastruey, Aintzane (2013). *AntiBasque*. Film experimental + Video Art + Performance Art de Karlos Alastruey & Abel Azcona. Fotografía de Dario Missaghian. Fragmento de imagen.

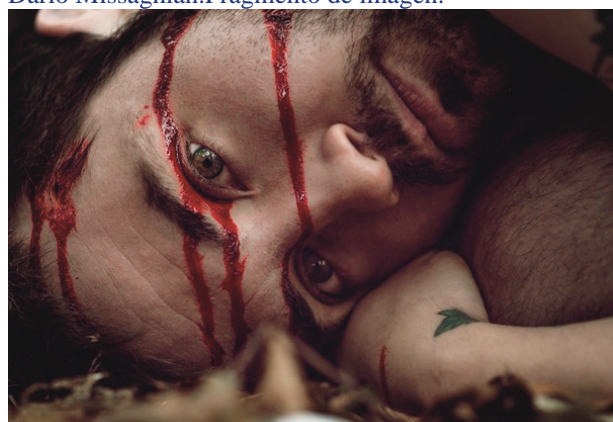


Fig. 779. Azcona, Abel (2013). *AntiBasque*. Film experimental + Video Art + Performance Art de Karlos Alastruey & Abel Azcona. Fotografía de Dario Missaghian. Fragmento de imagen.

Obra relacionante descripción: *Jihad 191* (2013).

Esta performance se acometió continuadamente a *Eating a Koran* (2012). Debido a las amenazas recibidas, Azcona retomó el tema del terrorismo islámico denunciando los atentados, del 11-03-2004, en Madrid. En la misma, participaron tres familiares de las víctimas: un padre, un hijo y una hermana, que se mantuvieron en el anonimato. En primer lugar se extrajo sangre de los familiares para posteriormente usarla. El artista utilizó 191 ejemplares del Corán en representación de las 191 víctimas que murieron en el atentado, durante las 4 horas que duró la acción, el artista con sus manos impregnaba cada Corán con sangre, y con los pinceles escribía en cada ejemplar un nombre y los datos personales memorizados de cada víctima.

Debido a la peculiaridad de esta *performance*, hubo que cambiar en el último momento el lugar de encuentro, y las personas asistentes (120 en total), fueron seleccionadas a través de una invitación previa y una declarada discreción notarial. Esa misma noche, por temor a posibles represalias el artista se desplazó a Dinamarca, en donde dio una conferencia sobre esta *performance*, conjuntamente con los artistas Bjørn Nørgaard y Lars Vilks⁵⁵⁷, quienes habían sido

557. (Suecia, 1946).



Fig. 780. Azcona, Abel (2013). *Jihad 191*.



Fig. 781. (2013). Conferencia de Abel Azcona en Copenhague.



Fig. 782. (2013). Encuentro de Abel Azcona con Lars Vilks en Copenhague.

amenazados por su activismo, y por las caricaturas de Mahoma respectivamente. fig. 446 y fig. 447, pp. 309 y 310.

En la instalación posterior y con finalidad no lucrativa, cada libro, con la grabación de la *performance* (4 horas), y la secuencia fotográfica que generaron las 191 piezas fue vendido y la recaudación donada a distintas entidades de lucha contra el terrorismo.

Nivel espacio temporal: en un tiempo de réplica y de reafirmación sobre su postura ante un tiempo de terrorismo. En un espacio de réplica ante las amenazas recibidas ante su performance *Eating a Koran* (2012), en un espacio de intolerancia.

Encontramos que los atractores o memes de valores con los que trabaja el artista son cinco. Formalmente se expresa desde los atractores 2 y 4 (desde la denuncia de la sangre sacrificada por extremismos religiosos), su posicionamiento está en el atractor 3 y 5 y “somete” al observador al atractor 1.

Nivel simbólico: cada ejemplar de Corán pasa a simbolizar una vida perdida por un mal entendido posicionamiento religioso.

Nivel iconográfico-iconológico: la sangre física con la que Azcona llena cada Corán que en ADN al menos relacionará con tres víctimas distintas, es el elemento vital gráfico e icónico.

Nivel contextual y referencial: esta performance se ejecutó en una galería que por motivos de seguridad no fue desvelada. En el arte, una obra previa entendemos se relaciona con esta performance de Azcona, *Laure* (1977) de la artista Gina Pane. Si en la *performance* de Azcona se referencia a muchos, en la de Pane sólo se referencia a Laure. En esta acción, Pane con una cuchilla de afeitar realizó cortes en su mano y en una libreta en la que había estado escribiendo el texto *Laure* dejó caer las gotas de sangre que pasaron a tapar parte del texto y a ofrecer una nueva lectura. En 1993, la artista Jana Sterbak en su *performance Untitled (For Terry Last)*, escribió con sangre humana seropositiva, reflejando la única verdad en la vida que concluye.

Valoración global de la obra: hemos seleccionado esta *performance* por considerarla un acto de coherencia en el camino artístico. Y como explicó Sustaita (2011), aunque él se refería a Pane: “...poniendo... en evidencia la incapacidad de una palabra escrita exclusivamente con tinta, es decir, una palabra carente de cuerpo”. En ese sentido, corporeizando una realidad vital, con los usos de la sangre.

Obra referente descripción: *My body my Rules* (2013).

Esta *performance* se ejecutó con motivo del *Pamplona International Performance Art Festival* (2013). La acción consistió en pasear por varias calles de Pamplona con el cuerpo vestido con ropa interior femenina exclusivamente, y la sangre deslizándose desde su cara manchando su cuerpo, como si esta saliera de su boca y fueran palabras fisificadas y licuadas. Esta sangre menstrual fue donada por diez mujeres navarras para este evento, exponiendo una reflexión sobre el cuerpo y el papel de la mujer, así como su poder de decisión.

Nivel espacio temporal: en el tiempo de inauguración del festival en su ciudad adoptiva, tiempo del arte. Por las calles más concurridas de la ciudad en una especie de espacio y tiempo procesional. Tiempo de la identidad de género.

Entendemos que los atractores o memes de valores con los que trabaja el artista son cuatro. Formalmente se expresa desde el atractor 4 y el 2 (desde las premisas religiosas y desde los rituales míticos), su posicionamiento está en el atractor 3 y 5, “somete” al grupo de colaboradores además al atractor 1 en armónico psíquico.

Nivel simbólico: el cuerpo masculino símbolo del femenino. La sangre menstrual como símbolo de la palabra.



Fig. 783. Azcona, Abel (2013). El artista Abel Azcona realizando el *performance* “Dirty Meat” en Pamplona. Fotografía de Agustín Bobo. Fragmento de imagen.



Fig. 784. Azcona, Abel (2013). *Performance My body my rules*. Fotografía de Iban Aguinaga. Fragmento de imagen.

Nivel iconográfico-iconológico: sangre menstrual como escritura del cuerpo. Ropa interior femenina como representación icónica de la mujer. Cuerpo penitente. Género apropiado.

Nivel contextual y referencial: esta *performance* tuvo participación y seguimiento por parte del Diario de Noticias de Navarra. Las fotografías documentales de la *performance* fue cubierta por distintos fotógrafos: Agustín Bobo, Iban Aguinaga, Jaime Martín y Natxo Zemborain.

Azcona ha pasado a ser un nombre con prestigio internacional en el plazo de tres años y con una edad de 26 años. Sus *performances* de gran impacto y su forma de trabajar relacionante con otros artistas emergentes han significado e innovado en el panorama artístico actual.

Valoración global de la obra: uno de los motivos de selección de esta obra ha sido el grado de innovación en los actos de apropiacionismo del cuerpo. La sangre como elemento gráfico se ha utilizado repetidas veces en el arte, pero la sangre menstrual apropiada, creemos que por primera vez. Nos planteamos si esta *performance* hubiera tenido el mismo éxito si la hubiera ejecutado una mujer con su sangre menstrual. Creemos que en ocasiones el apropiacionismo abierto (como es este el caso) dota de complejidad y sentido a la obra. Concluimos con una frase de Azcona que nos lleva a otro de los motivos de selección de esta *performance* en concreto. El artista en un artículo titulado *Artistas de Mierda* (2014) escribió "... Creo en el arte como elemento de ruptura con la asepsia mental que nos rodea.

Fuentes de información:

Azcoan, Abel. Página oficial <http://www.abel-azcona.com/> Página activa a fecha: (01/05/2015).

“ ” (2014). Artículo *Artistas de mierda*. Información recuperada de <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/artistas-de-mierda/> Página activa a fecha: (01/05/2015).

Fiz, Regina (2011). ARCO. Documento recuperado de <http://momelvivero.org/gender/> Página activa a fecha: (01/05/2015).

García, Oscar (2013). *Abel Azcona amenazado por su trabajo "eating a koran"*. Información recuperada de <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/abel-azcona-amenazado-por-su-trabajo-eating-a-koran/> Página activa a fecha: (01/05/2015).

“ ” (2013). *Abel Azcona denuncia del terrorismo islámico con su proyecto "Jihad 191"*. Información recuperada de <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/abel-azcona-denuncia-del-terrorismo-islamico-con-su-proyecto-jihad-191/>

Página activa a fecha: (01/05/2015).

Gómez, Carolina (2013). Abel Azcona: artista o héroe. Información recuperada de <http://www.culturamas.es/blog/2013/08/17/abel-azcona-artista-o-heroe/> Página activa a fecha: (01/05/2015).

Hountou, Julia (2005). *Gina Pane, entretien entre Christine Duchiron-Brachot et Julia Hountou*. Información recuperada de http://www.exporevue.com/magazine/fr/interw_gina_pane.html Página activa a fecha: (01/05/2015).

Peñuela, Jorge (2013). Artículo *¿No sabemos lo que puede un cuerpo?*. Información recuperada de http://www.liberatorio.org/index.php?option=com_content&view=article&id=277:una-noche-para-recordar-en-la-galeria-santa-fe&catid=2:artistas-general&Itemid=39 Página activa a fecha: (01/05/2015).

4.3

Análisis global relacionante

En este apartado se recoge, en primer lugar, una tabla esquemática referente a la totalidad de los análisis estudiados, tabla que contempla aquellos ítems que con sus sub-ítems consideramos fundamentales en la contrastación de las hipótesis, partiendo desde el objeto de la investigación: la sangre en sí como un meta-meme. Estos ítems son:

1º- La función del artista

2º- Nivel espacio-temporal. Dentro de este ítem, no sólo se recoge el espacio-tiempo en el que se desarrolla la obra o acción, sino que también refiere al momento cultural social en el que se expone, al tiempo que metafórica o simbólicamente refiere, e incluso a los tiempos y espacios del propio cuerpo del artista que desarrolla la acción.

3º- Atractor de la expresión formal o matérica de la obra, y el atractor o nivel de consciencia al que referencia la obra,

4º- Atractor de posicionamiento por parte del artista ante su obra

4º- Atractor o atractores a los que “somete” con su obra al espectador, o en el caso de que intervenga en la obra del artista, su posicionamiento.

Con esta tabla se pretende facilitar la lectura a simple vista de los niveles de comunicación que, a nuestro entender, funcionan en el universo de la obra concreta.

En segundo lugar, se ha llevado a cabo una descripción explicativa y resumida sobre estos niveles, y la relación que se ha establecido con otros puntos o apartados de esta investigación, en pos de una mayor comprensión de términos y conceptos expuestos en este estudio.

Análisis	Artista	Obra	Función artista	Nivel espacio-temporal	Atractor de expresión	Atractor de posicionamiento del artista	Atractor de “sometimiento- posicionamiento” del observador-participante.	Atractores
Análisis 1º	Hermann Nitsch	Aktion 31: <i>Maria-Em-pfängnis-Aktion</i> (1969)	Arquetipo: oficiante, hechicero.	El artista, mediante la acción que acontece en el espacio litúrgico-sacro busca la conexión con los sacrificios diuinisíacos, así como la reconexión con los sucesos dramáticos de la guerra.	Formalmente se expresa desde el atractor 4 y el atractor 2, (desde las premisas religiosas y desde los rituales míticos).	Su posicionamiento lo ubicamos en el atractor 3.	“Somete” al grupo de colaboradores además al atractor 1 en armónico psíquico.	1-2-3-4.
Análisis 2º	Rebecca Horn	<i>Overflowing Blood Machine</i> (1970)	Función a través del cuerpo. Desde el cuerpo extensivo: humano-artificio al cuerpo arquitectónico-artificio.	Los espacios están invertidos. El tiempo se mide a través de los movimientos del continuo bombear.	Formalmente se expresa en el atractor 5 y en el atractor 6, (desde el pensamiento científico-tecnológico a un armónico individual de su supervenencia ante la enfermedad o atractor 1).	Su posicionamiento lo ubicamos en el atractor 5 y 1.	“Somete” al observador al atractor 6.	1-5-6.
Análisis 3º	Gina Pane	(1971)	El cuerpo propio asimilado al cuerpo social.	En el espacio privado de la acción, de reconocimiento de la situación social y del “yo”, en todos los espacios vitales (el propio y el de denuncia).	Formalmente se expresa desde el atractor 2 y el atractor 4 (desde el sacrificio individual ante la situación de la guerra hasta la metáfora bíblica de la ascensión).	Su posicionamiento oscila entre los atractores 2 y 3 (desde el sacrificio del 2 hasta el sometimiento aparente del 3).	“Somete” al espectador a los atractores 5 y por armónico al 6.	2-3-4-5-6.
	Gina Pane	<i>Le lait Chaud</i> (1972)	Desde su cuerpo: acción – dolor – psique reacción – toma de consciencia.	El espacio, abierto al público, se desarrolla a la par que los espacios metafóricos, los espacios mentales caían sobre los tabúes. El tiempo fue sumado: al tiempo del artista se sumó en el giro de la cámara el tiempo del espectador.	Formalmente se expresa desde el atractor 2 y desde el atractor 5, (desde el tabú de la no lesión en la cara hasta las formas de expresión del atractor imperante en la sociedad en la que participaba),	Su posicionamiento oscila entre los atractores 2 y 4 (desde el autosacrificio del 2 hasta las simbología asociada al blanco, ya por pureza, ya por color de duelo en algunas culturas)	“Somete” al espectador a los atractores 5 y 6.	2-4-5-6.

Análisis	Artista	Obra	Función artista	Nivel espacio-temporal	Atractor de expresión	Atractor de posicionamiento del artista	Atractor de “some- timiento- posiciona- miento” del obser- vador-participante.	Atractores
Análisis 4º	Carolee Schneemann	<i>Blood Work Diary</i> (1972)	Función arquetípica pre- histórica ramificada al ar- quetipo de diosa. El uso del cuerpo como escritura y recreación.	El tiempo social necesario para trabajar con los tabúes que referenciaba a aspectos esen- ciales femeninos. Mientras que el espacio de la obra era adaptado al tiempo y al espacio físico (de exposición)	Formalmente hallamos el atractor 3 y el 5.	Por posicionamiento ha- llamos el atractor 3 y el 5 (desde el posicionamiento de poder sobre su cuerpo y su exhibición hasta un po- sicionamiento feminista).	“Somete” al obser- vador al atractor 2 (al exponer los ta- búes sobre la mens- truación y la mujer menstruante).	2-3-5.
	Carolee Schneemann	<i>Hand/ Heart for</i> (1986)	Función de llamada y de- nuncia.	El espacio y el tiempo es el de la recreación del duelo. En el homenaje, la revisión sobre el icono del corazón utilizado por Mendieta como espacio simbólico de unión se alineó con el espacio de los sueños de Schneemann.	Formalmente se expresa desde el atrac- tor 2 y 4 (desde el ritual individual, posi- cionándose en el hacer de Mendieta, así como por el tipo de muerte de la artista).	Su posicionamiento oscila en- tre los atractores 4 y 5 (desde el sentido de orden superior ante el sueño inspirador y el 5 ante la reclamación e injusti- cia por su muerte)	“Somete” al espec- tador al atractor 1.	1-2-4-5.
Análisis 5º	Ana Mendieta	<i>Untitled</i> (1976)	Su cuerpo está presente a través de su huella, sin es- pectadores, salvo la docu- mentación de la obra.	Esta performance se desarrolló en los espa- cios físicos y metafóricos de la tierra y el agua, desde la atemporalidad, no sólo por la huella borrada en la arena sino también por los pigmentos utilizados, ya desde los oríge- nes en otras oquedades: las cavernas.	Formalmente hallamos el atractor 2 y el atractor 4 (desde el ritual de la silueta hasta un sentido de vida más allá de la misma).	Su posicionamiento oscila en- tre los atractores 2, 3 y 4.	“Somete” al espec- tador al atractor 6, (al exponer la silueta como vacío del cuer- po que es llenado con las olas del tiempo y de la naturaleza).	2-3-4-6.

Análisis	Artista	Obra	Función artista	Nivel espacio-temporal	Atractor de expresión	Atractor de posicionamiento del artista	Atractor de “sometimiento- posicionamiento” del observador-participante.	Atractores
	Ana Mendieta	<i>People Looking at Blood</i> (1973)	En su ausencia-presente y ante su acción, posiciona a los espectadores ocasionales.	Se desarrolla en el exterior de un espacio urbano y en un tiempo (social-cultural) objetivo. Observación objetiva.	Formalmente hallamos el atractor 1 y 3 (desde la sangre derramada, desde la supervivencia del no hacer).	Su posicionamiento entendemos que va desde el atractor 3 hasta el 5, (desde el poder del observador hasta la exhibición de la sociedad en su estado 4).	“Somete” al observador -participante al atractor 5 (al exponer la no participación en el acontecimiento, en una situación no asimilable).	1-3-4-5.
Análisis 6º	Mona Hatoum	<i>The Negotiating Table</i> (1983)	El cuerpo de la artista es símil del cuerpo geopolítico, presente en acción denuncia.	El espacio y el tiempo son los de la invasión israelí del Líbano. Tiempo de tortura (momento de la invasión) espacio de tortura (la mesa-su cuerpo).	Formalmente se expresa desde el atractor 2 y 3 (desde el símil de la mesa de sacrificios, y desde el estado de guerra).	Su posicionamiento está en el atractor 3, (en el aspecto de sometimiento absoluto ante la situación y exposición de este atractor).	“Somete” al observador al atractor 1 y al atractor 5.	1-2-3-5.
Análisis 7º	Marc Quinn	<i>Self</i> (1991-2011)	Confrontador de estereotipos y tabúes en torno a raza, género y belleza. Trabajo conjunto con los avances científicos: crionización.	El espacio es el molde de su cabeza y el marco de tiempo son ciclos de 5 años, para la elaboración de cada molde.	Formalmente se expresa desde los atractores 3, 2 y 5, (desde el “yo”-autorretrato de la fragilidad a la par que del poder de la sangre, pasando por el ritual de paso.	Su posicionamiento lo hallamos en los atractores 3 y 6.	“Somete” al observador al atractor 1 en básico del 6 (biopolítica), planteando la supervivencia y fragilidad del arte, exponiendo el tipo de cultura necesaria para la supervivencia del arte.	1-2-3-5-6.

Análisis	Artista	Obra	Función artista	Nivel espacio-temporal	Atractor de expresión	Atractor de posicionamiento del artista	Atractor de “sometimiento- posicionamiento” del observador-participante.	Atractores
Análisis 8º	Ron Athey	<i>Four Scenes In A Harsh Life</i> (1993-1997)	El cuerpo como espacio de dolor, como espacio mágico-ritual. El cuerpo como enlace: sociedad, muerte, transcendencia. Oficiante, sacerdocio misterico.	Esta performance se llevó a cabo en un momento de “desconocimiento” social sobre la transmisión del SIDA, y en la falsa creencia (en algunos reductos) de que el virus sólo afectaba a los homosexuales.	Formalmente se expresa desde el atractores 1 al 5, (desde la supervivencia básica a los sacrificios individuales, desde el yo sometido o sometiendo a las recreaciones religiosas y las relaciones sociales de poder en la supervivencia social).	Su posicionamiento está en los atractores 3 y 4.	“Somete” al grupo de colaboradores al atractor 2.	1-2-3-4-5.
Análisis 9º	Paula Santiago	<i>Corpus de obra</i> (1996-2002)	Función de atractora, maga.	En sus obras, la artista busca la conexión con espacios y tiempos fuera de los actuales, ubicándolas en las culturas mesoamericanas. Recrea espacios corporales ausentes mediante del vacío de los trajes o armaduras, aunque esos espacios vacíos se encuentran ontológicamente presentes, tanto por la rigidez de algunas prendas como por los títulos esclarecedores de las mismas.	Formalmente se expresa desde los atractores 1, 2 y 4, (desde la supervivencia de las culturas ancestrales, pasando por los ritos con elementos del cuerpo. Desde una visión transcendental-mítica-de orden superior, desde premisas religiosas y desde los rituales míticos).	Su posicionamiento está en los atractores 1 y 7, (desde su individualidad de supervivencia psíquica y mágica, hasta su visión de los tiempos y las estratificaciones espaciales).	“Somete” al espectador a la “desazón” del armónico 7 en la visión continua del 1 y 4.	1-2-4-7.
Análisis 10º	David Nebreda	<i>Putas de la regeneración. Autorretrato escupiendo sangre y agua. Recibimos nuestra sangre como unción</i> (1999)	Su cuerpo a través del autorretrato como conciencia. Regeneración a través del martirio del cuerpo.	El espacio físico interior propio acompaña al verdadero espacio doble mental, entendiendo la esquizofrenia como una enfermedad que da apertura a dos realidades. El tiempo lo marcan sus fluidos vitales, el tiempo que tarda en conseguir la sangre para grafiar la pancarta y el tiempo que tarda en tener la suficiente sangre y saliva para escupir. Son los tiempos del cuerpo.	Formalmente se expresa desde los atractores 3, 2 y 4, (desde el autorretrato en momentos de control mental y sometimiento corporal, pasando por las referencias de orden superior hasta el uso ritual de sus fluidos corporales).	Su posicionamiento está en el atractor 1.	“Somete” al espectador al atractor 5 (desde la visión racionalista del individuo, el progreso histórico y el orden social).	1-2-3-4-5.

Análisis	Artista	Obra	Función artista	Nivel espacio-temporal	Atractor de expresión	Atractor de posicionamiento del artista	Atractor de “sometimiento- posicionamiento” del observador-participante.	Atractores
Análisis 11º	Jordan Eagles	<i>Corpus de obra</i> (2001-2014)	Función de atractor y mago. Filósofo a través del arte.	Obras modificadas por el tiempo (en el caso de sus primeras obras) debido a la naturaleza perecedera de la sangre. Creación de obras que desarrollan espacios atemporales. Puer-tas dimensionales. Tumbas inter-épocas.	Formalmente se expresa desde los atrac-tores 2 y 5, (desde la sangre como conec-tor ritual, hasta los planteamientos filosó-ficos y científicos).	Su posicionamiento está en el atractor 1 y en ocasiones 4 ó 5 dependiendo de la obra par-ticular.	“Somete” tangen-cialmente al observa-dor además al atrac-tor 7 en armónico psíquico y vital.	1-2-4-5-7.
Análisis 12º	Marina Abramo-vic y Jan Fabre	<i>Virgin/ Warrior-Warrior/ Virgin</i> (2004)	Función de guerreros “me-dievales”, el artista en lu-cha, expuestos a espacio social.	Interespacios: dos espacios claros de separa-ción, el de microcosmos observación interior y el espacio exterior macrocosmos. Doble tiempo: el tiempo presente y el tiempo pa-sado medieval. El espacio contenedor como si de un visor infantil de insectos se tratara. Finalmente, recrean una Piedad, que repre-senta el espíritu que se sacrifica.	Formalmente se expresan desde los atrac-tores 2 y 3 (desde las premisas de la lucha medieval y los rituales de caballería).	Se posicionan en los atracto-res 3 y 5 (desde el enfren-tamiento a la exhibición de la “especie” en cubículos de ex-posición).	“Someten” al espec-tador a los atracto-res 4 (memoria de la <i>Piedad</i>) y 6 (en re-lación a los códigos de valores sociales y artísticos).	2-3-4-5-6.
Análisis 12ºA	Marina Abramo-vic	<i>Lips of Thomas</i> (1975).	Arquetipo sacerdoti-sa-guerrera. Cuerpo social. Dominio de la psique a tra-vés del cuerpo.	Esta <i>performance</i> de algo más de una hora de duración, con claras referencias a la nega-ción de la realidad política se expandió en el tiempo en sucesivas recreaciones.	Formalmente se expresa desde los atrac-tores 2, 3, (desde el ritual natural y sus elementos, hasta el ritual militar y sus elementos).	Su posicionamiento está en el atractor 3.	“Somete” al obser-vador al atractor 6 en armónico psíquico social de la supervi-vencia.	2-3-6.
Análisis 12ºB	Jan Fabre	<i>Sanguis/Mantis</i> (2001)	Arquetipo guerrero-mítico. Función catalizadora entre la belleza de los insectos y las culturas de otros tiem-pos. Concretos formales de nuevas fisonomías.	Espacio artificial externo e interno de una se-gunda piel o exoesqueleto armadura. Tiem-po medieval y espacio corporal mítico. Co-nexión con la naturaleza. Espacios y tiempos interespecies y combinados. Tiempos fuga-ces coexistiendo y fijados (escritura).	Formalmente se expresa desde los atrac-tores 2, 3 y 4 (desde los rituales míticos a los de caballería, como guerrero).	Su posicionamiento está en el atractor 3.	“Somete” al obser-vador al atractor 7 en armónico psíquico de pervivencia del artista y del arte.	2-3-4-7.

Análisis	Artista	Obra	Función artista	Nivel espacio-temporal	Atractor de expresión	Atractor de posicionamiento del artista	Atractor de “sometimiento- posicionamiento” del observador-participante.	Atractores
Análisis 13º	Regina José Galindo	<i>Crisis blood</i> (2009)	Cuerpo como espacio de actuación. Cuerpo desde el género, cuerpo social y cuerpo de sacrificio.	El espacio elegido para llevar a cabo esta serie de <i>performances</i> fue la Europa central. Como espacio de trabajo: la realidad corporal y sus elementos, teniendo en cuenta el valor (del cabello y la sangre) en base a la cotización en el mercado en ese momento. Pretendía la artista con sus acciones denunciar el estado de inestabilidad económica y política que se vivía en ese momento.	Formalmente se expresa desde los atractores 3 y 5, (sometimiento individual en la sociedad materialista en estados de alienación).	Su posicionamiento está en los atractores 2 y 6.	“Somete” al observador-participante a un posicionamiento en 3 y 5.	2-3-5-6.
Análisis 14º	Colectivo Art Orienté Objet	<i>The Horse Live in Me</i> (2011)	Innovación en el tratamiento del cuerpo, la piel y la sangre. Función de “cobaya” de laboratorio. Conciencia ecológica-artística.	El espacio-tiempo de esta acción se desarrolló dentro del cuerpo de la artista, que declaró cambios psíquicos, sentimientos de extrañeza y miedo con posterioridad al experimento.	Formalmente se expresan desde los atractores 5 y 6 (desde los avances científicos y desde una concepción <i>mundi-especies</i>).	Sus posicionamientos están entre el atractor 6 y 7.	“Someten” al observador al atractor 2 por armónico descendente.	2-5-6-7.
Análisis 15º	Abel Azcona	<i>Jihad 191</i> (2013)	Cuerpo autobiográfico del dolor. Psico-drama de la memoria. <i>Performer</i> crítica social.	En un tiempo de réplica y de reafirmación sobre su postura ante el tiempo de terrorismo. En un espacio de réplica ante las amenazas recibidas por su performance <i>Eating a Koran</i> (2012), en un espacio social de intolerancia.	Formalmente se expresa desde los atractores 2 y 4 (desde la denuncia de la sangre sacrificada por extremismos religiosos).	Su posicionamiento está en los atractores 3 y 5.	“Somete” al observador al atractor 1.	1-2-3-4-5.
	Abel Azcona	(2013)	Cuerpo acción, cuerpo denuncia. Género apropiado-desapropiado.	En el tiempo de inauguración del festival en su ciudad adoptiva, tiempo del arte. Por las calles más concurridas de la ciudad en una especie de espacio y tiempo procesional. Tiempo de libertad de género.	Formalmente se expresa desde los atractores 4 y 2 (desde las premisas religiosas y desde los rituales míticos).	Su posicionamiento está en el atractor 3 y 5.	“Somete” al grupo de colaboradores al atractor 1 en armónico psíquico de supervivencia.	1-2-3-4-5.

De los 15 análisis desarrollados con un total de 19 obras concretas y dos corpus de obras, encontramos un número concreto de atractores que se repiten en mayor o menor número:

Atractor	Expresión formal	Posicionamiento artista	Espectador y/o participante	Total
1	3 y 1 en armónico	4	4 y 3 en armónicos	15
2	16	4	2 y 1 en armónico	23
3	10	13	1	24
4	10	6	2	18
5	8	8	6	22
6	2	3	6 y 1 en armónico	12
7	0	2	3 en armónicos	5

Como estuvimos viendo en las Técnicas metodológicas (2.4), la fundamentación de los cinco primeros atractores es la supervivencia y el miedo, y cómo a partir del 6 atractor el motor fundamental de estos niveles vivenciales o de comunicación es la existencia en sí, y no la supervivencia. Si tenemos en consideración que estos sistemas son de naturaleza abierta, los distintos niveles pueden coexistir en una misma sociedad en mayor o menor grado, o ser percibidos como si de armónicos se trataran, por ejemplo el atractor 1 de supervivencia individual tendría como armónico superior el atractor 6 de supervivencia del planeta, y desde esta visión de armónicos, el 1 podría ser un armónico descendente del 6, y así sucesivamente con el resto de los atractores (hasta los que conocemos por ahora), eso incluye los que se dilucidan teóricamente como el 8 y 9 atractor.

Otras muchas formas entendemos de acercarnos a la percepción de los atractores se pueden dar, aunque nosotros hemos recogido las dos formas expuestas: la directa y la armónica, como posibles variables. En las tablas y recuentos elaborados, observamos conclusivamente como el nivel de dominadores-dominados (3) y en el qué según los expertos se mueve todavía la sociedad occidental (5) imperan en número, estos son los atractores 3-4, 2-4 y 5, entendemos el tres asociado al 4 debido a las últimas masacres por extremismos religiosos y guerras abiertas por enfrentamientos de esta supuesta naturaleza. Podemos comprobar que el sistema 2 aparece en grado a tenor de la visión del sacrificio que subyace en los ritos de este nivel, dos elementos profundamente relacionados con la sangre, lo que nos permite comprobar la pervivencia de los ritos y símbolos de unión sociales que a

su vez se recrean en el arte, o entendidos como necesarios para mantener cierta actividad vinculada al atractor 4 dentro y fuera del arte.

En el arte, si tenemos en cuenta la naturaleza intrínseca a la creación en su faceta de innovación-ruptura, esta sería expresada desde el atractor 6, en ese ciclo largo de comunicación explicado por Abraham Moles que lo diferencia del corto seleccionado para llegar a la sociedad de forma más directa por fuentes imperantes de opinión. Según los expertos, solamente un 10% de la población está en este estadio. Observamos que el atractor 1 aparece en cierto grado como una necesidad de supervivencia individual, ya sea del propio artista que utiliza su creación como tabla de salvación interna, ya sea como el enfrentamiento individual a situaciones de supervivencia vital, social, o del entorno natural. Finalmente el atractor 7 se asoma como un “ave raris”, ya que es un nivel que se está generando en la actualidad, y que avecina un nuevo engranaje de comunicación social, *vigenciándose* por las necesidades que, como sistemas vivos y en continuo cambio, generan los atractores anteriores, según los expertos sólo el 1% de la población estaría en este sistema.

5

Conclusiones

“Cada especie tiene un campo de memoria propia. Lo que sucede o ha sucedido puede ejercer influencia resonando” (Sheldrake, Rupert, 1990).

“Nuestros sistemas conceptuales expresados a través del lenguaje, son las lentes con las que contemplamos el mundo” (Lakatos, 1984).

Antes de entrar en las conclusiones de esta investigación, apuntamos la frase de Paul Valéry: “En el más alto nivel, hay una profunda analogía entre la creatividad científica y la artística”, como un presupuesto más en esta investigación, ya que procesos mentales como la inducción, la abducción, la deducción, el musement y la serendipia los hallamos tanto en la creatividad científica como en la artística, por lo que resueltamente hemos abordado esta investigación desde una perspectiva sistémica, teniendo en consideración aspectos históricos-culturales dinámicos de trasfondo en los variopintos usos de la sangre.

El artista, trabajando desde las bases de lo que se ha definido como Ciencia de lo impreciso, desde lo que Abraham Moles definió como ciclo largo de comunicación⁵⁵⁸, a su vez busca la importancia de la naturaleza intrínseca del fenómeno de estudio, desarrollando su hacer como una ciencia en construcción, parafraseando al Dr. Leal (2011): desde lo impreciso, en las definiciones abiertas, reforzándose en la analogía y en la metáfora. Esta ciencia de lo impreciso (para nosotros: este arte) trabaja en la contradicción, en la iluminación y en la aproximación, explotando sistemáticamente a la imaginación con el propósito de transformarla en mimesis de un mundo observable.

Esta complejidad⁵⁵⁹ en la que vivencia el artista descansa en tres vectores dentro de los parámetros de esta Ciencia de lo impreciso:

- El diálogo con la materia o más fielmente el aprendizaje dialógico (con y a través de la sangre en este estudio concreto), atractor que mantiene la dualidad vida-muerte que subyace en su propia naturaleza, sería el primer vector. Lo que hemos podido ver y constatar en los múltiples ejemplos expuestos a lo largo de esta investigación.
- El segundo vector es la recursividad organizada, que en breves palabras refiere a que la obra es el efecto del artista y a su vez la obra “produce” al artista. Lo que hemos apreciado en aquellos artistas que han utilizado la sangre recursivamente, por ejemplo: la obra seriada *Self* del artista Marc Quinn.
- El tercer vector es el principio hologramático, desde el que se entiende que el todo está en la parte y la parte está en el todo, lo que hemos observado desde la aproximación a la sangre, en principio entendida como meme (unidad de información no sólo vital, sino cultural), y posteriormente en su complejidad de usos y asociaciones como meta-meme (entendida como circulante entre los distintos atractores o sistemas de conciencia y comunicación estudiados), desde la conciencia o comunicación arcaica hasta la holónica, lo que hemos plasmado resumidamente en el esquema de análisis recogido en este estudio.

Podríamos añadir que el artista es un *gnoseólogo* (en su acepción clásica: del griego γνῶσις, gnōsis, ‘conocimiento’ o ‘facultad de conocer’, y λόγος, logos, ‘razonamiento’ o ‘discurso’) dentro del arte, ya que a nuestro entender estudia la naturaleza, el origen y el alcance del conocimiento a través de la obra artística, es decir que estudia el conocimiento del ser, lo que conlleva a aceptar el

558. Según el modelo de comunicación del físico, filósofo y sociólogo Abraham André Moles (Francia, 1920-1992). En dicho modelo de comunicación masiva se realiza en un doble ciclo, uno corto y otro largo. El ciclo corto comunica los acontecimientos seleccionados por unos observadores y líderes de opinión a través de los *mass media*. El ciclo largo parte de una creación que pasa a un micromedio, a los *mass media* y luego a la sociedad (macromedio).

559. Nos referimos al pensamiento complejo, noción acuñada por Edgar Morin (Francia, 1921).

arte como hermenéutica del ser, parafraseando a Gadamer (1984): toda ciencia (todo arte añadimos nosotros) encierra un componente hermenéutico. La acepción de hermenéutica que refiere a ella como el arte o teoría de interpretar textos, preferentemente de naturaleza sagrada y filosófica es extrapolable al arte, un ejemplo evidente y declarado por el propio artista lo encontramos en el corpus de obra de Jordan Eagles, cuyo trabajo hemos analizado. Hemos constatado la capacidad del artista de interpretar a partir de sus obras conceptos sagrados y filosóficos, otro ejemplo de ello hallamos en las denuncias sociales y políticas de Regina José Galindo, ante las mismas nos preguntamos si es que no subyace un fondo claro de filosofía del regir y filosofía del vivir, entendemos que sí.

Otros procesos hemos considerado: la exploración en distintos campos de actuación, la descripción de sucesos, costumbres, ritos y obras, la interpretación a partir de espacios meméticos (dimensiones) y tiempos que se solapaban, lo que nos ha permitido exponer relaciones y aventurar unas respuestas contrastadas de las hipótesis iniciales planteadas. La primera de nuestras hipótesis nos adentraba en la sangre: en su papel vehiculizante de distintos espacios y tiempos por su simple presencia, tanto en el terreno de los ritos sociales como en el terreno del arte. Desde las primeras representaciones o presencias de la sangre en reliquias, símbolos e iconos religiosos, hasta llegar a ser extrapolados (en un momento dado) de su marco litúrgico al territorio artístico, ya como parte ya como protagonista de la obra, con una nueva significación supersticiosa.

Hemos podido verificar a lo largo de esta investigación cómo la sangre ha funcionado como atractor en todas las obras analizadas, y cómo es (en su propia esencia) un meta-meme por sí y en sus representaciones, ya que como meme ha estado vinculado al arte a través de los distintos sistemas y a lo largo del tiempo, aspecto que hemos ido exponiendo en el apartado tres, por lo que corroboramos otra de las hipótesis formuladas, la función memética de la sangre, así como la función que el arte como sistema multiestratificado y como vehiculizador de espacios y tiempos (heredados, creados, vividos), y su repercusión finalmente desde ese ciclo largo de comunicación en el que se mueve hasta llegar a la sociedad.

Corroboramos la conexión existente entre los ritos sociales y artísticos, lo que detalladamente y desde un punto de vista epistemológico hemos recogido como *ítems* en el análisis de las obras, contenidos en el ítem global: nivel espacio temporal, en el que se desarrollaba la obra a analizar. Estos sub-*ítems* los hemos registrado desde los distintos niveles de consciencia o atractores de expresión formal de la obra, pasando por los atractores de posicionamiento por parte del artista, hasta los atractores de “sometimiento” o posicionamiento por parte de los observadores de la obra concreta, exposición que ha tenido como común denominador la sangre.

Mediante la sangre como participante y atractor en la obra de arte, se han desplegado algunos de los constructos de comunicación o conciencia inherentes a nuestra esencia *holoárquica*, por lo que la sangre como holón y meta-meme, nos ha permitido percibir desde los legados de los primeros rituales de la humanidad hasta las actuales y “justificadas” guerras y matanzas con “sentidos” múltiples, huellas que han sido plasmadas en el arte para nuestra visión y extrañación, ante esta realidad, hemos contrastado como el arte en su vertiente ritual se ha ido interrelacionando, a lo largo de los distintos constructos y tiempos hasta la actualidad, con los ritos sociales.

La última hipótesis no ha podido ser contrastada, debido a la naturaleza íntima y virtual del proceso en lo que concierne a los estados disolutivos del yo, del otro y de la disolución en un posible continuo de unión, a nuestro entender mediado por la sangre como meta-meme que a tenor de su esencia memética es en grado no consciente, otro hándicap añadido. Hemos entendido por otra parte ese continuo o campo de acción como un estado *rébico* u *holónico*, por lo que a tenor de la afirmación de Michel Serres: “lo virtual es la misma carne del hombre”, podríamos aventurar que en esa virtualidad se encuentra el campo de disolución y unión “del yo y del otro”, el campo rébico de acción, de desintegración e integración, de movimiento continuo como si de un toroide se tratara, siendo atravesado por la sangre.

Finalizamos, con el pensamiento de que toda conclusión es el punto de inicio u origen para una nueva investigación, ante este pensamiento no podemos dejar de recordar el tipo de movimiento que el doble péndulo “caótico” desarrolla en el espacio como a símil de las posibles direcciones, caminos o nuevas hipótesis a desarrollar a partir de las presentadas y expuestas, contrastadas o no.

6.1. Referencias de imágenes

- Fig. 0, p. 3. Quinn, Marc (2012). *Eye of History Etching V*. Imagen recuperada de <http://www.marcquinn.com/>
- Fig. 1, p. 45. Tobar, Virgilio (2014). Modelo de “mapa de conciencia” adaptado por Tobar del original de Texeira, Reginaldo Coelho. Imagen recuperada de <https://virgiliotovar.wordpress.com/2014/02/19/blogs-re-fwd-horizontes-1-0/>
- Fig. 2, p. 57. Abramovic y Ulay (1977). *Imponderabilia*. Bolononia. Imagen recuperada de arte-performativa.tumblr.com
- Fig. 3, p. 57. Abramovic, Marina (2010). *Imponderabilia*. MOMA NY. Fotografía de Rudd, Scott. Imagen recuperada de <http://www.checkoutart.ca/global-art/marina-abramovic-performs-at-the-moma/>
- Fig. 4, p. 58. Abramovic, Marina (2010). *Imponderabilia*. MOMA NY. La obra observada, multiplicada desde la visión del móvil, la máquina que muestra lo observado. Imagen recuperada de <http://kunstundhelden.de/wp-content/uploads/2012/06/Foto-331.jpg>
- Fig. 5, p. 58. Bellmer, Hans (1935-36). *La Poupée*. Centre George Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris. Imagen recuperada de <https://www.fondationbeyeler.ch/en/exhibitions/surrealism/works>
- Fig. 6, p. 59. Bellmer, Hans (1934). *La Poupée*. Imagen recuperada de <http://www.theslideprojector.com/images/1930s/bellmer/poupee3.jpg>
- Fig. 7, p. 59. Bellmer, Hans (1937). *La Mitrailieuse en état de grâce*. MOMA en Nueva York. Imagen recuperada de http://www.moma.org/collection/provenance/provenance_object.php?object_id=81806
- Fig. 8, p. 60. Bellmer, Hans (1958). *Tenir au Frais* (su compañera Unica Zürn) . Fotografía b/n. Portada del nº 4 de la revista *Le surréalisme, même*. Imagen recuperada de <http://www.artslant.com/global/artists/show/15050-hans-bellmer>
- Fig. 9, p. 60. Nobuyoshi, Araki (1993). (*# 1940*) *Kinbaku Japan*, Tokyo. Imagen recuperada de http://www.rafaelroa.net/blog/2013/06/el-kinbaku-de-nobuyoshi-araki.html/kinbaku_bondage_japan_1993
- Fig. 10, p. 61. Kesho, Hiraki (2010). *Lotus Flower*. Fotografía perteneciente a un homenaje a Nobuyoshi, Araki. Imagen recuperada de http://vecchiatoart.blogspot.com.es/2013_04_14_archive.html
- Fig. 11, p. 61. Tipos de atamientos. Ejemplo recuperado de <http://nawado.pl/category/podrecznik/page/2>
- Fig. 12, p. 62. Masson, André (1937). Maniquí de André Masson para la Exposición internacional de Surrealismo (1937-1938). Galeria Beaux-Art. Fotografía de Ubac, Raoul. Imagen recuperada de www.rodamoda.com
- Fig. 13, p. 62. Masson, André (1936). Portada de *Acéphale* nº1. Imagen recuperada de <http://go-losinacanibal.blogspot.com.es/2010/04/los-grabados-de-andre-masson-en.html>

- Fig. 14, p. 63. Molinier, Pierre (década de los 50). *Ossipago*. Final del collage original tablero de 35. Shaman y sus criaturas. Imagen recuperada de <http://www.kamelmennour.com/media/1345/pierre-molinier-collage-original-definitif-d-ossipago-planche-35-du-cham.html>
- Fig. 15, p. 63. Molinier, Pierre (1968). *Portrait of Hanel Koeck*. Imagen recuperada de <http://molinier.livejournal.com/1573.html>
- Fig. 16, p. 64. Sherman, Cindy (1985). *Untitled # 155*. Perteneciente a la serie *Fairy Tales*. Imagen recuperada de <http://welovecindysherman.tumblr.com/page/20>
- Fig. 17, p. 64. Sherman, Cindy (1985). *Untitled # 135*. Fotografía perteneciente a la serie *Fairy Tales*. Imagen recuperada de <http://www.elespectador.com/noticias/actualidad/top-10-de-fotografia-mas-caras-de-historia-galeria-500003>
- Fig. 18, p. 65. Diehl, Victoria (2003/2007). *Anima Danata*. Perteneciente a la serie *Vida y muertes de las estatuas*. Imagen recuperada de <http://www.unonueve.es/noticias/david-cata-irene-cruz-victoria-diehl-y-karina-beltran>
- Fig. 19, p. 65. Posible autoría de Susini, Clemente (1790). *Anatomía Venus*. La Specola, Museo di Storia Naturale, Florencia. Imagen recuperada de <http://www.preservedproject.co.uk/ode-to-an-anatomical-venus/>.
- Fig. 20, p. 66. Diehl, Victoria (2011/2013). *En las moradas del castillo interior*. Imagen recuperada de <http://dogranaopan.blogspot.com.es/2013/07/becas-de-creacion-artistica-en-el.html>
- Fig. 21, p. 66. LaChapelle, David (2009-2012). *Drew Barrymore*. Serie *Still Life*. Imagen recuperada de <http://www.davidlachapelle.com/series/still-life/>
- Fig. 22, p. 67. Anónimo. Fotografía victoriana. Imagen recuperada de <http://www.listaspop.com/15-espeluznantes-fotografias-de-la-epoca-victoriana/>
- Fig. 23, p. 67. Fotografía anónima. (Se cree de los años 20). Imagen recuperada de <http://www.cbsnews.com>
- Fig. 24, p. 67. Fotografía tipo horsemanning (2011). Imagen recuperada de <http://www.horsemanning.com/best-horsemanning-horsemanning-pictures-4>
- Fig. 25, p. 68. Caricatura sobre el horsemanning y la evolución del “hombre decapitado”. Imagen recuperada de <http://blogs.20minutos.es/becario/2011/08/15/la-ultima-moda-es-fotografiarse-decapitado/>
- Fig. 26, p. 69. De Goya y Lucientes, Francisco. *Grande hazaña! con muertos!*. Perteneciente a la serie *Los desastres de la guerra*. N° 39. Imagen recuperada de <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/>
- Fig. 27, p. 69. Chapman, Jake & Dinos (2003). Serie *The Rape of the Creativity*. Intervención llamada por ellos rectificación sobre grabado original tirada 1937 de Goya. Imagen recuperada de <http://douglasfordham.wordpress.com/2011/10/27/test/>
- Fig. 28, p. 70. Chapman, Jake & Dinos (1994). *Great Deeds Against the Dead*. Imagen recuperada de http://www.saatchigallery.com/aip/jake_dinos_chapman.htm
- Fig. 29, p. 70. De Goya y Lucientes, Francisco (1799). *Ya tienen asiento*. *Capricho 26*. Perteneciente a la serie *Los Caprichos*. Imagen recuperada de <http://commons.wikimedia.org/wiki/>

File:They've_already_got_a_seat_(i.e._bottom)_LACMA_63.11.26.jpg

- Fig. 30, p. 71. Dalí, Salvador (1977). *Los Caprichos* 26. *Una carretilla de carne sangrante*. Serie De Goya *Los Caprichos*. Imagen recuperada de <http://www.williambenettmodern.com/artists/dali/pieces/DALI1247.php>
- Fig. 31, p. 71. Gottfried, Helnwein (2007). De la serie *Los desastres de la Guerra, en memoria de Francisco de Goya*. Técnica mixta. Fragmento de obra. Imagen recuperada de <http://www.glits.mx/ckfinder/userfiles/images/Gottfried%20Helnwein%20gh2707.jpg>
- Fig. 32, p. 72. Smith, Kiki (1988). *Untitled*. Colección Art Institute Chicago. Imagen recuperada de <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/146895>
- Fig. 33, p. 72. Quinn, Marc (1996). *No Visible Means of Escape*. Imagen recuperada de <http://www.marcquinn.com/work/view/tag/no%20visible%20means%20of%20escape/#/2657>
- Fig. 34, p. 73. Quinn, Marc (1999). *Saline interna evolution*. Imagen recuperada de http://25.media.tumblr.com/tumblr_l2f5sncH2O1qa0m3lo1_r1_500.jpg
- Fig. 35, p. 73. Quinn, Marc (1996). *The Etymology of Morphology*. Glass and silver. Imagen recuperada de https://31.media.tumblr.com/8c4497b9a0eefda1c4e0ee7b34a61e21/tumblr_n8z-128dxDl1tri4dqo1_500.jpg
- Fig. 36, p. 74. Horn, Rebeca (1991). *High Moon*. Nueva York. Imagen recuperada de <http://www.pinterest.com/pin/552113235540650613/>
- Fig. 37, p. 74. Smith, Kiki (1993). *Train*. Imagen recuperada de <http://students.smcm.edu/lmkoler/art308/images/Train.jpg>
- Fig. 38, p. 75. Smith, Kiki (1993). *Veins and Arteries*. Imagen recuperada de <https://www.artnet.com/auctions/artists/kiki-smith/veins-arteries>
- Fig. 39, p. 75. Sanz, Isa (2011). *Canal*. De la serie *koinonía*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://www.isasanz.com/espa%C3%B1ol/obra/koinon%C3%ADafotograf%C3%A-Da/>
- Fig. 40, p. 76. Sanz Isa (2007). *Soy tú*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://www.isasanz.com>
- Fig. 41, p. 76. Pena, Ana Elena (1999). *Mi primera menstruación*. Fotografía de Domingo, Samuel. Imagen recuperada de <http://www.mum.org/armepena.htm>
- Fig. 42, p. 77. Tiegs, Vanessa (2003). *Galaxy Crossing*. De la serie *Menstrala*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://www.pinterest.com/pin/406168460117565141/>
- Fig. 43, p. 77. Fabiánová, Diana (2010). *The Moon Inside You*. Imagen recuperada de <http://verdadmujeresarte.blogspot.com.es/2010/05/moon-inside-you-diana-fabianova.html>
- Fig. 44, p. 78. Ardiva Bystrom, Emma (2012). De la serie *There Will be Blood*. Imagen recuperada de <http://totemblog.com/there-will-be-blood-emma-arvida/>
- Fig. 45, p. 78. Berthon-Moine, Ingrid (2009). De la serie *Res is the colour*. Imagen recuperada de <http://totemblog.com/there-will-be-blood-emma-arvida/>
- Fig. 46, p. 79. Úbeda, Carina (2013). Cartel publicitario de la muestra *Paños*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://carolinabravobustos.blogspot.com.es/2013/06/sobre-la-expo->

sicion-panos-de-carina.html

Fig. 47, p. 79. Azcona, Abel (2013). *My body my rules*. Fragmento de imagen. Fotografía de Bobo, Agustín. Imagen recuperada de <http://www.abel-azcona.com/my-body-my-rules>

Fig. 48, p. 80. Straubinger, P.A. (2010). *Vivir de la luz*. Carátula del documental en el mismo se entrevista entre otros a Ellen Greve (Jasmuheen). Imagen recuperada de <http://www.filmaffinity.com/es/film784792.html>

Fig. 49, p. 80. Truviano, Víctor (2011). Este afirma alimentarse de la energía pránica, sin alimento ni bebida. Imagen recuperada de <http://astillasderealidad.blogspot.com.es/2011/07/alimentarse-de-luz.html>

Fig. 50, p. 81. Jani, Prahlad o Mataji (2011). Imagen recuperada de <http://blogs.elpais.com/el-comidista/2011/08/vivir-sin-comer.html>

Fig. 51, p. 81. Ratan Manek, Hira. Su página es <http://solarhealing.com/about/> Imagen recuperada de <http://www.drknow.ro/wp-content/uploads/2011/02/hira-ratan-manek.jpg>

Fig. 52, p. 82. Jasmuheen (1997-2006). Portada del libro que la hizo famosa. Ed. Koha-Verlag. Imagen recuperada de <http://www.agpf.de/Lichtnahrung.htm>

Fig. 53, p. 82. (2013). Naveena Shine. Imagen recuperada de <http://freethinkernews.com/2013/06/heres-how-you-can-watch-this-woman-starve-herself-to-death-because-of-her-beliefs/>

Fig. 54, p. 83. (2014) Valeria Lukyanova (la modelo y actriz es seguidora de la dieta respiracionista). Imagen recuperada de http://voces.huffingtonpost.com/2014/03/01/valeria-lukyanova-barbie-humana-vida-real-sin-comida_n_4882059.html

Fig. 55, p. 84. Barbier, Guilles (2013). *L'homme tranquille*. Imagen recuperada de <http://archeologue.over-blog.com/article-fiac-2013-gilles-barbier-homme-tranquille-nature-morte-au-jardin-des-plantes-121025196.html>

Fig. 56, p. 84. Burson, Nancy (1982). *First and Second Beauty Composites*. Composites (superior: Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren, Marilyn Monroe, inferior: Jane Fonda, Jacqueline Bisset, Diane Keaton, Brooke Shields y Meryl Streep). Díptico original en horizontal. Imagen recuperada de <http://nancyburson.com/human-race-machine/>

Fig. 57, p. 85. Burson, Nancy (2000). *The Human Race Machine*. Panorámica unitaria. Imagen recuperada de <http://nancyburson.com/human-race-machine/>

Fig. 58, p. 85. Burson, Nancy (1989). *Untitled*. De la serie *Alien eyes*. Imagen recuperada de http://clampart.com/2012/05/untitled-alien-eyes/burson_alien-eyes/

Fig. 59, p. 86. Burson, Nancy (2003). *One* (Jesús, Mahoma, Buda). *God/Goddess* (María, Isis, Quan Yin, Jesús, Mahoma, Buda). *Goddess* (María, Isis, Quan Yin). Original tríptico horizontal. Imagen recuperada de <http://nancyburson.com/onegoddess/>

Fig. 60, p. 93. Kristeva, Julia (2014). Imagen recuperada de <http://www.bookaholic.ro/julia-kristeva-celebra-teoreticiana-a-grupului-tel-quel-a-fost-la-bucuresti.html>

Fig. 61, p. 93. (1905). Fragmento de postal nº 3 de la *Muerte de los cien cortes de Fu-zhu-li*. Imagen recuperada de <http://palabradomesticada.blogspot.com.es/2008/05/fotografiad-un-moribundo.html>

- Fig. 62, p. 94. (1979). Ilustración para *Justine ou les Malheurs de la vertu*. Imagen recuperada de [https://en.wiki2.org/wiki/File:Justine_ou_les_Malheurs_de_la_vertu_\(orgy_with_a_monk\).JPG](https://en.wiki2.org/wiki/File:Justine_ou_les_Malheurs_de_la_vertu_(orgy_with_a_monk).JPG)
- Fig. 63, p. 94. Lotar, Eli (1929). Fotografía perteneciente a la serie *Aux Abattoirs de la Villette*. Imagen recuperada de <http://butterflyralu.blogspot.com.es/2013/08/friday-inspiration-3-eli-lotar.html>
- Fig. 64, p. 95. Pontecorvo, Gillo (1959). Fotograma extraído del largometraje *kapò*. Imagen recuperada de <https://mubi.com/notebook/posts/topicsquestionsexercises-of-the-week-28-may-2010>
- Fig. 65, p. 95. Denoke, Ángela (2012). Richard Strauss, dirección de David Mc Vicar's. *Ópera Salome*. Imagen recuperada de <http://www.thestage.co.uk/reviews/review.php/36390/salome>
- Fig. 66, p. 96. Mapplethorpe, Robert (1982). *Louise Bourgeois con la escultura Fillette* (niña). Imagen recuperada de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/mapplethorpe-louise-bourgeois-ar00215>
- Fig. 67, p. 96. Hui, Cao (2008). *Visual temperature*. Imagen recuperada de http://www.linlingallery.com/eng/artist_work.php?id=33&bb=7&pid=483¤tpage=
- Fig. 68, p. 97. Halsman, Philippe (1952). Marilyn Monroe escupiendo una bebida. Imagen recuperada de <http://www.retronaut.com/2013/03/marilyn-monroe-spitting-out-a-drink/>
- Fig. 69, p. 97. Berquet, Gilles (1990). *Untitled*. Imagen recuperada de http://www.arcadja.com/auctions/en/berquet_gilles/artist/63049/
- Fig. 70, p. 98. Murakami, Takashi (1997). *Hiropon*. Imagen recuperada de http://pinchukartcentre.org/en/photo_and_video/photo/18190
- Fig. 71, p. 98. Lachapelle, David (1996). *Milk maidens*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://www.davidlachapelle.com/series/milk-maidens/>
- Fig. 72, p. 99. Murakami, Takashi (1998). *Mi Lonesome Cowboy*. Imagen recuperada de http://pinchukartcentre.org/en/photo_and_video/photo/18190
- Fig. 73, p. 99. (2011). Mitsuyuki Ikeda con su invento Hamburguesa de mierda. Imagen recuperada de <http://tejiendoelmundo.wordpress.com>
- Fig. 74, p. 100. Costantino, Nicola (2000). *Pelota de fútbol de tetillas masculinas*. Imagen recuperada de <http://sweet-station.com/blog/2013/01/nicola-costantino/>
- Fig. 75, p. 100. McCarthy, Paul (2013). *Complex Pile*. La escultura es parte de la M + Móvil: INFLACIÓN exposición de arte público en el Distrito Cultural de West Kowloon en Hong Kong. Imagen recuperada de <http://laughingsquid.com/complex-pile-paul-mccarthys-monumental-inflatable-turd-sculpture/>
- Fig. 76, p. 101. Lee, Lennie (2003). *"In memoriam, Piss, shit, blood"*. Imagen recuperada de <http://categorized-art-collection.tumblr.com/post/74291040951/lennie-lee-images-from-top-to-bottom-blood>
- Fig. 77, p. 101. Costantino, Nicola (2007). *Savon de corps*. Imagen recuperada de <http://www.nicolacostantino.com.ar/obra-listado.php?i=savon-instalacion>
- Fig. 78, p. 102. De la Paz, Orestes (2013). *These tears are real (and so is this chocolate)*. Imagen de vídeo. Imagen recuperada de <http://cargocollective.com/bodymatter/6029309>
- Fig. 79, p. 102. Marussich, Yann (2009). Archipel *Bleu Remix*. Fotografía de Isabelle Meister.

Imagen recuperada de <http://www.yannmarussich.ch/perfos.php?p=14>

Fig. 80, p. 103. Latham, John (1966-69). *Art and Culture*. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Imagen recuperada de <http://galatea-arte.com/articulo/2013/01/29/lucy-lippard-y-el-arte-conceptual>

Fig. 81, p. 103. Schwarzkogler, Rudolf (1965). *3rd Action*. Imagen recuperada de <https://www.tumblr.com/search/rudolf%20schwarzkogle>

Fig. 82, p. 104. Bruguera, Tania (1997). *El peso de la culpa*. Imagen recuperada de <http://chicagoartmagazine.com/2010/06/the-performances-of-tania-bruguera/>

Fig. 83, p. 104. Brisley, Stuart (1973). *10 Days*. Arrastrándose entre la comida. Imagen recuperada de la página del autor http://www.stuartbrisley.com/pages/27/70s/Works/10_Days/page:18

Fig. 84, p. 105. Hatoum, Mona (1994). *Corps étranger*. Imagen recuperada de <http://www.oberlin.edu/images/Art067/07-3335.JPG>

Fig. 85, p. 105. Hatoum, Mona (1996). *Deep Throat*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://www.artslant.com/ew/works/show/744585>

Fig. 86, p. 106. Bruegel, Pieter (1558). *Pissing Against the Moon*. Musée Mayer van den Bergh, Amberes. Imagen recuperada de <http://wtfarthistory.com/tagged/Penis/page/4>

Fig. 87, p. 106. Rembrandt (1631). *Mujer orinando y defecando*. Grabado. Imagen recuperada de <http://imagenesdelcuerpo.blogspot.com.es/2013/01/la-orina-y-la-mirada.html>

Fig. 88, p. 107. Picasso (1965). *Mujer orinando*. Imagen recuperada de <http://www.ciudadaniasexual.org/expresiones/expo15.htm>

Fig. 89, p. 107. Nerdrum, Odd (1981). *Skumring/Twilight*. Imagen recuperada de <http://www.ovaering.no/filer/ImageArchive/image.asp?imageid=184213>

Fig. 90, p. 108. Duchamp, Marcel (1946-66). *Étant donnés 1º, la chute d'eau; 2º, le gaz d'éclairage*. Imagen recuperada de http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89tant_donn%C3%A9s

Fig. 91, p. 108. Almodóvar, Pedro (2002). *Hable con ella*. Fotograma de la película. Imagen recuperada de http://cinemaissue.blogspot.com.es/2011_04_01_archive.html

Fig. 92, p. 109. Dalí, Salvador (1936). *Canibalismo otoñal*. Fragmento de obra. Imagen recuperada de <http://pinturassurrealistas-tamara.blogspot.com.es/2013/09/canibalismo-otonal-salvador-dali.html>

Fig. 93, p. 109. Yu, Zhu (2000). *Eating People*. Fragmento de obra. Imagen recuperada de http://www.artspeakchina.org/mediawiki/Zhu_Yu_%E6%9C%B1%E6%98%B1

Fig. 94, p. 110. Riddle, James (1965). *Urine*. Imagen recuperada de http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/30/unpacking-fluxus-an-artists-release

Fig. 95, p. 110. Marioni, Tom (1970). *Pissing*. Escultura Sound As, Museo de Arte Conceptual, San Francisco. Imagen recuperada de http://www.artpractical.com/feature/conversation_about_invisible_relics/

Fig. 96, p. 111. Warhol, Andy (1978). *Oxidation Painting* (in 12 parts). Fragmento de imagen. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh. Imagen recuperada de <http://www.grafitat.com/2010/08/17/andy-warhol-la-ultima-decada/>

- Fig. 97, p. 111. Serrano, Andrés (1987). *Piss Christ*. Imagen recuperada de http://en.wikipedia.org/wiki/Piss_Christ
- Fig. 98, p. 112. Calle, Sophie (1993). *Histoires vraies*. Imagen recuperada de <http://www.phillips.com/search/1/?search=calle>
- Fig. 99, p. 112. Berquet, Guilles (1980-2000). *Untitled*. Imagen recuperada de http://badpenny-blues.blogspot.com.es/2010_02_01_archive.html?zx=856f71abfacc7af
- Fig. 100, p. 113. Chadwick, Helen (1991-92). *Piss Flowers*. Imagen recuperada de <https://artsy.net/artist/helen-chadwick>
- Fig. 101, p. 113. Manzoni, Piero (1961). *Merde d'Artiste*. Imagen recuperada de <http://www.pieromanzoni.org/SP/archivo.htm>
- Fig. 102, p. 114. Duchamp, Marcel (1919). *París Air*. Imagen recuperada de <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-airseparis/ENS-airseparis.html>
- Fig. 103, p. 114. Brus, Günter (1970). *Zerreißprobe*. Imagen recuperada de http://www.kunstnet.at/curtze/07_09_27.html
- Fig. 104, p. 115. Brus, Günter (1970). *Zerreißprobe*. Imagen recuperada de <http://www.museum-joanneum.at/neue-galerie-graz/ueber-uns/sammlung/bruseum/guenter-brus-zerreissprobe.html>
- Fig. 105, p. 115. (2012). *Modern Toilet Restaurant*. El original en 2004, en la actualidad la franquicia posee restaurantes y tiendas por todo Taiwán y en Hong Kong. Imagen recuperada de <http://www.vanguardia.com/actualidad/mundo/galeria-149647-comer-en-el-bano-moda-en-taiwan>
- Fig. 106, p. 116. Jung, C. G. (1996). *En la base de las ideas de los contrarios. El libro rojo*. Imagen recuperada de http://elpais.com/diario/2010/07/24/babelia/1279930342_740215.html
- Fig. 107, p. 116. Maciunas, George (1973-1978). *Excretas Fluxorum*. Distintos tipos de excrementos. Museo de Arte Moderno. Imagen recuperada de http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/30/unpacking-fluxus-an-artists-release
- Fig. 108, p. 117. Maciunas, George (1973). *Ingesta-Digesta*. Imagen recuperada de <http://www.fondazionebonotto.org/fluxus/maciunasgeorge/artistsbook/0006s.html?from=447>
- Fig. 109, p. 117. Delvoye, Wim (2001). *Cloaca*. Imagen recuperada de http://www.fotolog.com/you_are_my_home/16343268/
- Fig. 110, p. 118. Gilbert & George (1994-95). *The Naked Shit Pictures* Naked South London Art Gallery, England. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://hybridutterance.wordpress.com/category/arte/>
- Fig. 111, p. 118. Ofili, Chris (1996). *The Holy Virgin Mary*. Imagen recuperada de http://www.saatchigallery.com/aip/chris_ofili.htm
- Fig. 112, p. 119. Seira, Camilo (2013). Escultura. Excremento vacuno con látex. Imagen recuperada de <http://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20130427/cultura/arte-esculpir-boniga-vaca-20130427.html>
- Fig. 113, p. 119. Xinhua/AFP Photo (2007). Dr. Bindeshwar Pathak fundador de *Sulabh International, India*. Imagen recuperada de <http://www.sulabhinternational.org/flickr> Imagen extraída

de http://news.xinhuanet.com/english/2007-10/29/content_6970813_2.htm

Fig. 114, p. 120. Sierra, Santiago (2005-2006). *21 módulos antropométricos de materia fecal humana contruidos por la gente de Sulabh International*, India. Nueva Delhi/Jaipur, India. Londres Reino Unido (2007). Imagen recuperada de <http://contraindicaciones.net/2007/11/mierda-santiago-sierra.html>

Fig. 115, p. 120. Nebreda, David (1989). *Las quemaduras en el costado, el excremento y el espejo*. Imagen recuperada de http://saturndreams.blogspot.com.es/2007_05_01_archive.html

Fig. 116, p. 121. Nicholas, Jammie (2010). *Surplus Perfume: Eau de Toilette*. The Sun is But One Anus perfume - made from the excesses of the body. Imagen recuperada de <http://supralimen.wordpress.com/2011/01/19/excess-jammie-nicholas-surplus-eau-de-toilette-2010/>

Fig. 117, p. 121. Muehl, Otto (1970). Oh Sensibility. Imagen recuperada de <http://meteorshower-head.tumblr.com/post/52380451628/still-from-oh-sensibility-by-otto-muehl-1970>

Fig. 118, p. 122. Klimt, Gustav (1907). *Dánae*. Galerie Würthle, Viena, Austria. Imagen recuperada de <http://www.klimt.com/en/gallery/women/klimt-danae-1907.ihtml>

Fig. 119, p. 122. André Masson Cascada, 1938. Imagen recuperada de la publicación *El erotismo en el Arte* (1998). Editado por Angélica Muthesius - Néret Taschen

Fig. 120, p. 123. Araki, Nobuyoshi (1998). *Markt der gefühle*. Detalle de una instalación. Imagen recuperada de la Publicación Shijyo-Tokyo (1998).

Fig. 121, p. 123. Bellmer, Hans (1946). *Untitled*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://batailleballs.tumblr.com/post/48918235157/flesh-cathedral-hans-bellmer-237-from-hans>

Fig. 122, p. 124. Von Ostrowski, Martin (2005). *Lutz G. Samenprofil*. Perteneciente a la serie *Spermaportraits* expuesta en (2008). Imagen recuperada de <http://www.schwulesmuseum.de/en/exhibitions/archives/2007/view/spermaportraits-martin-von-ostrowski/>

Fig. 123, p. 124. Rodin, Auguste (s.f.). *Sexo de mujer*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada del catálogo *Fémenin-Masculin, le sexe de l'ar* (1995). Centro G.Pompidou.

Fig. 124, p. 125. Varias artistas (2013). *After Marcel Duchamp*. Fragmento. Esta obra se exhibió en el Museo de la Universidad de Alicante en el 2013. Imagen recuperada de <http://milagros-angelini.webnode.es/instalaciones/after-marcel-duchamp-12-paysages-fautifs-/>

Fig. 125, p. 125. Varias artistas (2013). *After Marcel Duchamp*. Obra colectiva: Anabel Vano ni (Buenos Aires, Argentina, 1979), Carmen Cano Amador (Albacete, España, 1963), Carolina Sporleder Cortes (Porto Alegre, Brasil, 1979), Elia Torrecilla Patiño (Vigo, España, 1984), Laura Boj Pérez (Alicante, España, 1977), Leles Pomar Serra (Palma de Mallorca, España, 1989), Ornella Ridone (Saluzzo, Italia, 1955), Rocío Villalonga Campos (Valencia, España, 1966), Sara Corenstein Woldenberg (Monterrey, México, 1950), Sofía Bellange (Namur, Bélgica, 1984), Tania Magali Bohórquez Salinas (Oaxaca, México, 1987), Theresa Solís (D.F, México, 1959). Imagen recuperada de: <http://milagros-angelini.webnode.es/instalaciones/after-marcel-duchamp-12-paysages-fautifs-/>

Fig. 126, p. 130. Gover (siglo XIX). Sacerdotes hebreos e implementos rituales. Imagen recuperada de <http://www.lombardmaps.com/cat/viewsforeign/holymideast/figures.jpg>

- Fig. 127, p. 130. Tirinto, anillo de oro (siglo xv a.e). *Procesión oferente de seres mixtos*, Atenas, MN 6208. Fragmento de la pieza. Imagen recuperada de <http://fradive.webs.ull.es/historiacomparada/10espacios/tema10.html>
- Fig. 128, p. 134. Kiliiii Fish (s.f.). *Nadia Duvan, last shaman of the Ulchi people of Siberia, communicating with a bear spirit*. Imagen recuperada en <http://womanandtheowl.org/>
- Fig. 129, p. 134. Waters, Merja (2009). *Sami Shaman Drum*. Imagen recuperada de <http://finear-tamerica.com/featured/sami-shaman-drum-merja-waters.html>
- Fig. 130 y Fig. 131, p. 135. (2009). Chaman Valentín Jagdayev e Isla de Oljón (una de las tres islas del lago Baikal, en Siberia oriental, en la vista la llamada Roca del Chamán). Imágenes recuperadas de http://es.wikipedia.org/wiki/Isla_de_Olj%C3%B3n
- Fig. 132, p. 135. Chaman Joseph Rael (Nativo americano, 1935). Imagen recuperada de <http://www.josephrael.org/journey.htm> <https://www.youtube.com/watch?v=WKA9PXGRxE0>
- Fig. 133, p. 136. Browne, Malcolm (11/06/1963). Fotografía monje Thich Quang Duc. Malcolm Browne ganó un premio Pulitzer por la misma. Imagen recuperada de <http://www.elmundo.es/elmundo/hemeroteca/2011/01/22/n/internacional.html>
- Fig. 134, p. 136. El 2 de enero de 2013 un hombre de 57 años se quemó a lo bonzo delante en las puertas del Hospital Regional de Málaga (España). Imagen recuperada de <http://diariocorreo.pe/ultimas/noticias/2906125/dos-hombres-se-prenden-fuego-en-espana-en-la>
- Fig. 135, p. 137. L. Joey (s. f.). *Aghora Puja*. Imagen recuperada de <http://www.joeyl.com/personal-galleries/holy-men-2/#!1705>
- Fig. 136, p. 137. (S.f.). San Rafael Arnaiz Barón (España 1911-1938). Imagen recuperada de <https://wegwahrheitleben.wordpress.com/category/hl-rafael-arnaiz-baron/>
- Fig. 137, p. 138. (1952). Paramahansa Yogananda (India 1893-1952). Una hora antes de su mahasamadhi. Imagen recuperada de <http://www.guruji.it/videoyogananda.htm>
- Fig. 138, p. 138. Shah, Idries. Imagen portada (2008). Portada del libro *Las hazañas del incomparable Mulá Nasrudin*. En http://www.artemisedinter.com/libros_detalle.asp?libco-d=9788449327544&bok=1
- Fig. 139, p. 139. (2011). Monje que ha desarrollado las capacidades de levitación. En Un caso infrecuente, documental *The Supernaturalist* del mago Dan White. Documento recuperado de <http://www.elintransigente.com/mundo/2012/12/24/monje-budista-levita-nepal.-mira-video-162787.html>
- Fig. 140, p. 139. (2015). Eldy. Faquir espectáculo. Fotografía de inicio de su página web. Imagen recuperada de http://www.eldyfuego.es/visiones_de_un_faquir.9.html#/principal
- Fig. 141, p. 140. (2010). Fotografía del torero José Tomás saliendo del hospital de Aguascalientes en México. Imagen recuperada de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/05/06/toros/1273166711.html>
- Fig. 142, p. 140. Rønningsbakken, Eskil (2012). Imagen recuperada de su página http://globalbalancing.com/#!/page_main
- Fig. 143, p. 141. (2010). Iniciación druidas. Stonehenge solsticio de verano. Imagen recuperada de

<http://wiccaawen.blogspot.com.es/2010/09/ritos-de-paso.html>

Fig. 144, p. 141. (2006). Utensilios utilizados en los encuentros Wicca. Imagen recuperada de <http://www.entretantomagazine.com/2013/10/31/31-octubre-la-noche-de-los-muertos/>

Fig. 145, p. 141. (2013?). Ritual de siembra de la Luna roja, (realizada con sangre menstrual). Imagen recuperada de <http://mujeresdelquintomundo.blogspot.com.es/2012/09/sembrar-la-luna.html>

Fig. 146, p. 142. (2011). Museo Memorial de la Paz de Hiroshima. Pieza exhibida. Imagen recuperada de http://www.cubadebate.cu/noticias/2011/08/09/hiroshima-y-nagasaki-fotos/#.VB-b41i5_uSI

Fig. 147, p. 142. Díaz Bes, Jorge (2012). Abadía y monumento Valle de los Caídos en San Lorenzo de El Escorial, España. Imagen recuperada de http://es.wikipedia.org/wiki/Valle_de_los_Caidos

Fig. 148, p. 143. (2011). Cartel de la Exposición permanente de Instrumentos de tortura (Toledo). Imagen extraída de <http://www.toledo3culturas.com/exposiciones-en-toledo/>

Fig. 149, p. 143. (2009). *Toro de Falaris*. Instrumento de tortura asociado al tirano Falaris de Agrigento, asociado el invento a Perillo de Atenas. Siglo VI a.C. Museo de la Tortura El Solar. Imagen recuperada de <http://www.santillanadelmarturism.com>

Fig. 150, p. 145. Menegaki, Ino (2012). La actriz en el papel de *Gran Sacerdotisa de Olimpia*. Londres. Imagen recuperada de <http://moonmentum.com/blog/tag/olimpiadas/>

Fig. 151, p. 145. Rito del fuego sagrado (2011). Santo sepulcro en la ciudad vieja de Jerusalén. Imagen recuperada de <http://www.eluniversal.com/2011/04/23/jerusalen-realiza-su-acostumbrado-ritual-del-fuego-sagrado>

Fig. 152, p. 146. Templo de Dakshinkali (2012). Imagen recuperada de <http://ivan808.wordpress.com/2012/01/29/dakshinkali/>

Fig. 153, p. 146. (2012). Imagen utilizada en varios medios digitales para acompañar la noticia del secuestro-asesinato de la niña de 7 años Lalita Tati en la India. Imagen recuperada de http://www.telecinco.es/informativos/Sacrificio-nina-7_anos-India-ofrenda-dioses-buena_cosecha_0_1342950043.html Noticia recogida en <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2084101/Lalita-Tati-murder-Indian-girl-7-liver-cut-sacrifice-pictured.html>

Fig. 154, p. 146. Sokunthea, Chor (20/08/2009). Ofrendas económicas para el sacrificio. Aldea de Trang, en la provincia por Pusat, al noroeste de Phnom Penh. Imagen recuperada de <http://www.taringa.net/posts/imagenes/8132639/Locas-formas-de-curarse-megapost.html>

Fig. 155, p. 147. Van Eyck, Jan y Hubert (1432). *Retablo de la Adoración del Cordero Místico*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://www.visitgent.be/nl/aanbidding-van-het-lam-gods>

Fig. 156, p. 147. Art Orienté Objet (2008). *Le Tout-Autre*. Imagen recuperada de <http://aoo.free.fr/fr/travaux-2008-003-3.html>

Fig. 157, p. 148. Rouch, Jean (1955). *Les Maîtres Fous*. Documental cortometraje docufiction. Sec-ta Hauka (África). Jean Rouch (Francia 1917-2014). Imagen recuperada de <http://edelweissw.blogspot.com.es/2010/04/les-maitres-fous-jean-rouch-1955.html>

- Fig. 158, p. 148. (2014). Cráneos desenterrados de la “casa de los horrores” Nigeria. Fotografía: AFP. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://www.imagenpoblana.com/>
- Fig. 159, p. 149. (S. f.). Castillo Gaete, Ramón (1977-2013). Imagen recuperada de <http://sonypozol.blogspot.com.es/2013/04/ramon-castillo-gaete-su-secta-quemo-al.html>
- Fig. 160, p. 151. Brus, Günter (1965). *Self - Painting, Self – Mutilation*. Imagen recuperada de <http://www.macba.cat/es/expo-gunter-brus>
- Fig. 161, p. 151. Sköld, Tim (2002). Músico colaborador de Marilyn Manson. Imagen recuperada <http://www.nachtkabarett.com/ArtAndTheGoldenAgeOfGrotesque/Prelude/es>
- Fig. 162, p. 156. Al-Nafis, Ibn (siglo XIII). *Comentario sobre la Anatomía del Canon de Avicena*. Imagen recuperada de http://spainillustrated.blogspot.com.es/2012_08_01_archive.html
- Fig. 163, p. 156. (2009). *Exposición Human bodies*. Exposición itinerante: <http://www.human-bodies.eu/> Imagen recuperada de <http://candela123.blogspot.com.es/2009/02/bodies-la-exhibicion.html>
- Fig. 164, p. 157. (21ª Dinastía). Papiro *Heroub Dama*. Representación antigua del Uróboros, pirámide de Unas, Egipto. Imagen recuperada de <http://laplacamadre.wordpress.com/category/egipto/page/2/>
- Fig. 165, p. 157. (s. f). Recreación actual del *Urobóros* (recreación del ciclo de la vida y la muerte). Imagen extraída de la página: <http://pecesdehielo-clochard.blogspot.com.es/2013/05/la-serpiente-que-se-muerde-la-cola.html>
- Fig. 166, p. 158. Bosschart, Johfra (1974). Simbolismo del Zodíaco. *Marte*. Imagen recuperada de <http://slideplayer.es/slide/85953/>
- Fig. 167, p. 158. Bosschart, Johfra (1974). Simbolismo del Zodíaco. *Venus*. Imagen recuperada de <http://slideplayer.es/slide/85953/>
- Fig. 168 y fig. 169, p. 159. (S. f.). Árbol drago de Canarias y recogida de sangre de drago en Perú. Imágenes recuperadas de http://es.wikipedia.org/wiki/Sangre_de_drago y de <http://www.agroteerra.com/p/sangre-drago-de-peru-3042590/3042590>
- Fig. 170, p. 159. Erik (2005). *Treasure of Slovakia*. Ejemplar de *Hydnellum peckii* o *diente de sangre*. Imagen recuperada de <https://www.flickr.com/photos/39908536@N00/69041765/>
- Fig. 171, p. 160. Dahl, Jeff (2008). *Representación del Dios Nun*. Imagen recuperada de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heh_as_chaos.svg
- Fig. 172, p. 160. (1000. a. C). *Shu* (Dios de la atmósfera) *levantando a su hija Nut* (Diosa del cielo). Imagen recuperada de <http://www.astroyciencia.com/2008/03/25/el-cosmos-egipcio/>
- Fig. 173, p. 161. (Dinastía XVIII). *Estela de Akhenaton en adoración a Atoon / Tell-el-Amarna*. Atoon (disco solar). Museo de El Cairo. Imagen recuperada de <http://www.bermudaquest.com/2011/10/egyptian-art-overview.html>
- Fig. 174, p. 161. (1360 a. C). Pintura mural que representa a *Isis*. Museo de Karnak. Imagen recuperada de <http://historyoftheancientworld.com/2014/04/the-cult-of-isis-at-ancient-messene/the-cult-of-isis/>
- Fig. 175, p. 162. (3900-3500 a. C.). *Diosa Nammu*, (según grupos ufológicos varios). *Pieza fune-*

raría. Exvoto femenino de los sumerios con cabeza de serpiente. Museo Iraquí, Bagdad. Periodo El-Obeid IV. Imagen extraída de <http://www.historiaantigua.es/sumer/tradicionreligiosa/tradicionreligiosa.html>

Fig. 176, p. 162. (1070-650 a. C.). *Papiro Funerario de la Cantante de Amón Henuttawy* (Tercer período intermedio). Fragmento de imagen. Representación de *Geb* (Tierra) autofertilizándose. Imagen recuperada de <http://www.egiptoantiguo.org/>

Fig. 177, p. 164. Romero Frías, Xavier (2013). *Hainuwele*. Imagen recuperada de <http://en.wikipedia.org/wiki/Hainuwele>

Fig. 178, p. 164. (S. f.). *The history of Dewi Sri*. Imagen recuperada de <http://aguskardana.blogspot.com.es/2012/07/story-of-dewi-sri-one-day-batara-guru.html>

Fig. 179, p. 165. El Bosco (1503-4). *Jardín de las delicias, el infierno*. Fragmento del tríptico. Museo del Prado. Imagen recuperada de <http://terradesomnis.blogspot.com.es/2012/10/las-deliciosas-visiones-de-hieronimus.html>

Fig. 180, p. 165. (20.000-22.000 a. C.). *Venus de Willendorf*. Imagen recuperada de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus_of_Willendorf_frontview_retouched_2.jpg

Fig. 181, p. 166. De la Iglesia, Álex (2013). La Gran madre de Las brujas de Zugarramurdi. Esta venus ingiere personas y si las defeca enteras las dona de poder mágico. Imagen recuperada de <http://perramuerte.blogspot.com.es/2014/01/las-brujas-de-zugarramurdi-las-brujas.html>

Fig. 182, p. 166. Diosa *Tetis*. Museo de Antioquía (Turquía). Imagen recuperada de [http://es.wikipedia.org/wiki/Tetis_\(tit%C3%A1nide\)#mediaviewer/File:Tethys_83d40m_AntakyaMuseum_Turkey.JPG](http://es.wikipedia.org/wiki/Tetis_(tit%C3%A1nide)#mediaviewer/File:Tethys_83d40m_AntakyaMuseum_Turkey.JPG)

Fig. 183, p. 167. (2000 a.C.). Posiblemente *Istâr/Innana*. Estatua sumeria. Diosa babilónica del amor y la fertilidad, Reina de la Noche (el firmamento nocturno), era hija de Sin (dios lunar) y Nigal (la Luna). Imagen recuperada de <http://pladelafont.blogspot.com.es/2012/11/inanna-ava-tar-de-la-diosa.html>

Fig. 184, p. 167. (S. f.). *Inanna y Dumuzi*. Reproducción de escultura sumeria. Imagen recuperada de <http://es.wikipedia.org/wiki/Inanna>

Fig. 185, p. 168. (2000 a 3000 a.C.). *Taurocatapsia* representada en una pintura del *Palacio de Gnosos*. Imagen recuperada de <http://www.elartetaurino.com/taurocatapsia.html>

Fig. 186, p. 168. Dalrymple, Neil (2012?). *Gilgamesh y Enkidú*. Encargo del Museum of Myth and Fable, Wem, Shropshire. Imagen recuperada de <http://www.neildalrymple.com/ceramic-stoneware-sculptures/gilgamesh/>

Fig. 187, p. 169. (Año 5750 a.C.). Representación neolítica Diosa madre, llamada *Mujer sentada de Çatalhöyük*. Çatal Hüyük. Museo de Ankara en Anatolia. Turquía. En la actualidad reconstruida la cabeza de la Diosa y del animal del la izquierda. Imagen recuperada de <http://lampuzo.files.wordpress.com/2013/02/diosa-madre-c3a7atal-hc3bcyc3bck.jpg>

Fig. 188, p. 169. (Minoico tardío III). *Sacerdotisas presentando ofrendas ante la Diosa*. Las Hachas Dobles enmarcan el altar. Sarcófago de *hagia triada*. Imagen extraída de http://cicloslarueda.blogspot.com.es/2013_09_01_archive.html

- Fig. 189, p. 170. (1782). *Fuente de la Plaza de Cibeles*. Fragmento de imagen. Fotografía: 5º Ros-tro. La Cara de la Mitología. Madrid. Diosa Cibeles. PhotoMaratónMahou. Imagen recuperada de <https://www.flickr.com/photos/yirmidort24/5824677219/>
- Fig. 190, p. 170. (Siglo III d. C). *Santa Eulalia de Bóveda*. Bergonte (Lugo). Imagen recuperada de www.caminandoporiberia.com
- Fig. 191, p. 171. (Siglos III-IV). Representación de Cibeles como “Piedra negra”. Considerada de ori-gen celeste (meteorito). Imagen recuperada de <http://unpaseounafoto.blogspot.com.es/2013/04/santuario-romano-santa-eulalia-de.html>
- Fig. 192, p. 171. (2013). *Fiesta Holi en el templo Banke Bihari*. Este festival tiene su propia página <http://www.holifestival.com/es/es/esp%C3%ADritu-holis> Imagen recuperada de <https://www.beqbe.com/?show=24858-india-explosion-de-colores>
- Fig. 193, p. 172. (2012). *Fiesta de Haro*. Página oficial <http://www.batalladelvino.com/reglas.html> Imagen recuperada de <http://www.ojodigital.com/foro/series/404788-batalla-del-vino.html>
- Fig. 194, p. 172. (2012). *Fiesta de la Tomatina*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://it.lovevalencia.com>
- Fig. 195, p. 173. (2010). *Festividad de Beltane*. Cantol Hill, Edimburgo. Imagen recuperada de <http://lesault.net/beltane-2010/>
- Fig. 196, p. 173. (2012). Modernización de la festividad de Beltane. Imagen recuperada de <http://www.simmons.edu/blogs/300thefenway/2012/04/may-day-2012-simmons-oldest-tradition-tur-n-100.php>
- Fig. 197, p. 174. (2011). Documental *Cinrcuncisión 3000*. Fotograma anunciando la circuncisión. Imagen recuperada de <http://www.vice.com/the-vice-guide-to-sex/indonesian-circumcision-fes-tival>
- Fig. 198, p. 174. (2011). Iman Nasution (11 años) protagonista de *Cinrcuncisión 3000*. Imagen recuperada de <http://www.vice.com/the-vice-guide-to-sex/indonesian-circumcision-festival>
- Fig. 199, p. 174. (2011). Tiempo de recuperación. *Cinrcuncisión 3000*. Imagen recuperada de <http://www.vice.com/the-vice-guide-to-sex/indonesian-circumcision-festival>
- Fig. 200, p. 175. World Discoverer (2008). Personas pertenecientes a la tribu lanjia Sora. Ropaje tradicional. Imagen recuperada de <http://www.pinterest.com/pin/287245282456094508/>
- Fig. 201, p. 175. (2013). Estatua de la diosa Kali, en el templo dedicado en Kolkata. Imagen recu-perada de http://www.tripadvisor.es/Attraction_Review-g304558-d3952876-Reviews-Dakshi-neswar_Kali_Temple-Kolkata_Calcutta_West_Bengal.html#photos
- Fig. 202, p. 176. (Siglo XIX). *BhadraKali*. Imagen recuperada de <http://anuttaratrika.com/gale-riakali.php>
- Fig. 203, p. 176. (1800 +,-). Diosa Chhinnamasta sobre una pareja copulante. Escuela de la India. Pintura kangra. Imagen recuperada de http://lalitavistara.free.fr/Hinduism/Hinduism_Pages/Chinnamasta.htm
- Fig. 204, p. 177. Rajan 154 (2006). Aghori portando atributos. Imagen recuperada de <http://www.indiamike.com/india-images/pictures/aghori-sadhu-river-bank>

- Fig. 205, p. 177. (2008). *Necrofagia Aghori*. Documental. Imágenes recuperadas de http://www.liveleak.com/view?i=0d3_1218351821
- Fig. 206, p. 178. (S. f.). Imagen de un homúnculo. El término homúnculo procede del latín *homunculus* y significa ‘hombrecillo’. Imagen recuperada de <http://salutip.blogspot.com/2012/06/que-era-un-homunculo-en-medicina.html>
- Fig. 207, p. 178. (2013). Prototipo de golem en Praga, basado en la película de 1951 de Martin Fric. En 2013 se llevó a cabo una exposición en Praga sobre el imaginario del Golem. Imagen recuperada de <http://www.radio.cz/es/rubrica/pierda/el-que-tenga-miedo-que-no-se-dirija-a-praga>
- Fig. 208, p. 179. Karelj (2008). Museo judío con una figura de Golem en Ústěk, República Checa. Imagen recuperada de http://en.wikipedia.org/wiki/File:C3%9Ast%C4%9Bk_Jewish_museum.jpg
- Fig. 209, p. 179. Sokurov, A. (2011). Largometraje *Fausto*. Fragmento de fotograma del protagonista. Imagen recuperada de <http://eldesconsciente.blogspot.com.es/2012/06/fausto.html>
- Fig. 210, p. 180. (2013?). El exorcista Don Gabriele Amorth. Imagen recuperada de <http://sacerdote-eterno.blogspot.com.es/2014/05/el-demonio-se-descontrola-de-rabia.html>
- Fig. 211, p. 180. Pons, J. (2012). El exorcista oficial del Obispado de Cartagena-Murcia Salvador Hernández Ramón. Imagen recuperada de <http://vegamediapress.com/not/1397/-ldquo-el-ritual-catolico-es-mas-rentable-a-corto-plazo-para-liberarse-de-los-demonios-rdquo->
- Fig. 212, p. 182. (S. f.). Pulseras identificativas antitransfusión para Testigos de Jehova. Imagen recuperada de <https://plus.google.com/110852772587791633155/posts/hRmDmrS3t4r>
- Fig. 213, p. 182. (S. f.). Dr. Juan Prada Pascual. Fragmento de fotograma en <https://www.youtube.com/watch?v=h6zFdx7TEKA>
- Fig. 214, p. 182. (2011). El Dr. Gary Schwartz . Fotograma del documental *The Sacred Promise*. Imagen recuperada de <http://www.theepochtimes.com/n3/587308-how-to-prove-the-paranormal-scientists-discuss/>
- Fig. 215, p. 183. Purmann, Matthias Gottfried (1705). Transfusión realizada por el fisiólogo Richard Lower (1692). Fragmento de imagen. M. G. P. (Alemania, 1648-1721). Imagen recuperada de <http://fineartamerica.com/featured/lowers-blood-transfusion-1667-.html>.
- Fig. 216, p. 183. (S. f.). Símbolo que representa en algunos círculos el preparado clavicular. Imagen recuperada de <http://jackheart2014.blogspot.com.es/2014/02/black-sun-rising-3.html>
- Fig. 217, p. 184. Sahamos (2005). Clavícula de sangre en el proceso de cohobación. Único documento gráfico.
- Fig. 218, p. 184. kardashian, Kim (2013). Haciéndose un tratamiento de belleza con su propia sangre. Imagen recuperada de <http://elcomercio.pe/tvmas/hollywood/kim-kardashian-su-doloroso-tratamiento-belleza-usa-su-propia-sangre-noticia-1548557>
- Fig. 219, p. 185. Armstrong, Lance (2010). Tour 2010. En el 2012 se le retiraron todos sus premios. Por resultados positivos (USADA), entre los dopajes estaba el sanguíneo. Se consigue un aumento de oxígeno en el transporte de sangre. Imagen y datos recuperados de <http://es.wikiped>

dia.org/wiki/Lance_Armstrong

Fig. 220, p. 185. (2008?). Hombre bebiendo sangre de res. Imagen recuperada de <http://www.quesalud.com/salud/las-caras-de-la-sangre/tenidos-de-rojo>

Fig. 221, p. 186. Davies, Emiko (2012). *Sanguinaccio dolce* (sangre, chocolate, leche y azúcar). Receta tradicional italiana. Imagen recuperada de <http://www.emikodavies.com/blog/blood-chocolate-sanguinaccio/>

Fig. 222, p. 186. Gueldry, Joseph Ferdinand (1989). *Les buveurs de sang*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://eusa-riddled.blogspot.com.es/2010/11/nz-meat-exports-from-one-sentence-per.html>

Fig. 223, p. 187. Leona, Francisco (1910). Llamado “El hombre del saco”. Asesinó el 28/06/1910 al niño Bernardo González. Imagen recuperada de <http://lasociopata.wordpress.com/2012/04/10/el-hombre-del-saco-8-2/>

Fig. 224, p. 187. (1912). Niña rescatada de la casa de Enriqueta Martí i Ripollés. Imagen recuperada de <http://murderpedia.org/female.M/m/marti-enriqueta-photos.htm>

Fig. 225, p. 187. (1913). Martí i Ripollés, Enriqueta (San Felíu de Llobregat, 1868-1913). Imagen recuperada de <http://murderpedia.org/female.M/m/marti-enriqueta-photos.htm>

Fig. 226, p. 188. (2014 publicación). *San la Muerte*. Imagen recuperada de <http://www.lanacion.com.ar/1683079-como-es-el-culto-a-san-la-muerte>

Fig. 227, p. 188. Leist, Susan, (2014). Seguidor de la Santa Muerte, que para los mexicanos es Mictecacíhuatl (La Dama de la Muerte). Imagen recuperada de <https://susanneleist.wordpress.com/2014/01/21/la-santa-muerte/>

Fig. 228, p. 189. (2012). Cráneo aparecido junto a la muralla del poblado del Puig Castellar, en Santa Coloma de Gramenet. Imagen recuperada de http://iberiamagica.blogspot.com.es/2012_05_01_archive.html

Fig. 229, p. 189. Benito, J. M. (2006). Réplica del techo de la cueva de Altamira. Expuesta en los jardines del Museo Arqueológico Nacional de España. Imagen recuperada de [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Techo_de_Altamira_\(replica\)-Museo_Arqueol%C3%B3gico_Nacional.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Techo_de_Altamira_(replica)-Museo_Arqueol%C3%B3gico_Nacional.jpg)

Fig. 230, p. 189. Gordorn, Herschell (1965). *Color Me Blood Red*. Imagen recuperada de <http://www.quazoo.com/q/Color%20Me%20Blood%20Red>

Fig. 231, p. 190. (27/11/2013). Baño de purificación menstrual para las mujeres judías. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://comunidadbeneiisrael.files.wordpress.com/2013/11/flores-blanco-fondo-los-niveles-de-grises-texturas-pantalla-ancha-951524.jpg>

Fig. 232, p. 190. (2014). Dentro del culto al vampirismo, a la brujería, rituales para hechizos de amor y como pequeños amuletos (sangre falsa). Otros cultos. Imagen recuperada de https://www.etsy.com/es/listing/122337295/blood-1ml-glass-bottle-necklace-glass?ref=shop_home_active_8

Fig. 233, p. 190. My Strage Addiction (2013). Michelle habló de su adicción a la sangre humana en el programa *My Strage Addiction* (TLC). En la imagen bebiendo sangre de animal. Imagen

recuperada de <http://www.kienyke.com/confidencias/adicta-a-la-sangre/>

Fig. 234, p. 191. (1950). Anuncio *Stay Young the Way Vampire*. Imagen recuperada de <http://www.etsy.com/es/listing/103325891/permanecer-joven-la-impression-vampiro?ref=related-5>

Fig. 235, p. 191. Leng editor (2014). Chica bebiendo refresco de “sangre”. Imagen recuperada de http://spanish.china.org.cn/photos/txt/2014-07/15/content_32954354.htm

Fig. 236, p. 191. (Década de los 80). Publicidad del helado Drácula de la marca Frigo. Imagen recuperada de <http://www.pixfans.com/los-helados-de-la-generacion-de-los-80/>

Fig. 237, p. 192. (S. f.). Camiseta basada en el helado Drácula. Imagen recuperada de <http://camisetaoriginal.es/camisetas-helados-frigo/739>

Fig. 238, p. 192. “Pócima moderna”. Perfume *Fame*, cuya diseñadora Lady Gaga, anunció que portaría sangre humana y semen, ingredientes que no han entrado en la formulación. Imagen recuperada de <http://stylefrizz.com/201207/lady-gaga-debuts-fame-fragrance-black-perfume-is-good-for-you/>

Fig. 239, p. 192. Blood Concept (2011). *Blood Concept*. Italia. Imagen recuperada de <http://www.fragrantica.es/perfume/Blood-Concept/O-11738.html>

Fig. 240, p. 193. Blood Concept (2013). Packaging perfume RED+MA. Imagen recuperada de <http://blog.rtve.es/moda/2013/06/blood-concep-el-recuerdo-met%C3%A1lico-de-la-sangre.html>

Fig. 241, p. 193. Capcom (2012). Publicidad para la sexta entrega de *Resident Evil* por la empresa Capcom. Póster publicitarios con sangre humana del equipo creativo. Imagen recuperada de <https://shinobiblog.wordpress.com/tag/resident-evil-6/>

Fig. 242, p. 194. (2000 a. C.). Mujer de parto pintada por los aborígenes de Arnhem. La fecha no sé conoce bien. Parque Nacional Kakadu (Australia). Imagen recuperada de [http://viajar.elperiodico.com/destinos/oceania/australia/territorio-norte/territorio-norte-australiano/\(imagen\)/58631/pintura-rupestre-en-el-parque-nacional-kakadu](http://viajar.elperiodico.com/destinos/oceania/australia/territorio-norte/territorio-norte-australiano/(imagen)/58631/pintura-rupestre-en-el-parque-nacional-kakadu)

Fig. 243, p. 194. Representación de un *wandjina* (ser extraterreno) sobre la corteza de un árbol. Arte aborígen australiano actual. Imagen recuperada de <http://australiaysusaborigenes.blogspot.com.es/2008/05/arte-aborigen-actual.html>

Fig. 244, p. 195. (1958). El papa Ioannes XXIII en su coronación portando el triple cetro. Imagen recuperada de <http://nobleyleal.blogspot.com.es/2010/07/el-protocolo-vaticano-coronacion-e.html>

Fig. 245, p. 195. (2012 documento). Gaudí, Antoni. Triple cetro esculpido en la Basílica de la Sagrada Familia (detalle). Barcelona. Imagen recuperada de <http://sincrodestino2012.ning.com/profiles/blogs/destinos-religiosos-terrenales-y-celestiales>

Fig. 246, p. 196. (Siglo IV a. C.). *Representación de Demetra o Kore en unión hierogámica*. Tesoro tracio de Letnitsa. Encontrado a mediados del siglo XX. Imagen recuperada de <http://asiahistoria.blogspot.com.es/2010/06/los-tracios-indoeuropeos-de-los.html>

Fig. 247, p. 196. (2000. a.C.). *Sello estela Ur-Nammu, hombre fuerte, rey de Ur: Hash-hamer. Gobernador de ishkun-Sin, es su siervo*. Imágenes recuperadas de <http://es.wikipedia.org/wiki/>

Historia_de_las_instituciones_en_Mesopotamia

- Fig. 248, p. 197. Rey Birendra (1945-2001), reina Aishwarya Devi Rana (1949-2001), princesa Shruti Laxmi (1976-2001), príncipe Dipendra (1971-2001), príncipe Nirajan (1978-2001). Imagen recuperada de <http://dawsr.wordpress.com/2009/08/07/la-masacre-de-la-familia-real-de-nepal/>
- Fig. 249, p. 197. Gyanendra Bir Bikram Shah (2001-2008). Imagen recuperada de <http://id.wikipedia.org/wiki/Berkas:Gyandendar-royaldress.jpg>
- Fig. 250, p. 198. Encantamientos mágicos asirios de la trampa del diablo. Objeto antropopaico. Imagen recuperada de <http://www.zazzle.es/la+trampa+del+diablo+regalos>
- Fig. 251, p. 198. Trampa del demonio (origen asirio) carcasa para el iPhone (Producto antropopaico). Imagen recuperada de <http://www.zazzle.es/la+trampa+del+diablo+regalos>
- Fig. 252, p. 198. (721-705 a. C.). Sheedu Lamassu (repelente del mal) *Criatura terioforme con función antropopaica Palacio de Khorsabad, Irak*. Imagen recuperada de http://www.almendron.com/arte/escultura/claves_escultura/ce_05/toro.htm
- Fig. 253, p. 199. (Entre 1800 y 1700 a. C). *Relieve Burney* también conocido como el altorrelieve La Reina de la Noche. Museo Británico. Imagen recuperada de http://www.uned.es/geo-1-historia-antigua-universal/ASIRIA/BABILONIA/la_reina_de_la_noche_PLACA_BURNEY.htm
- Fig. 254, p. 199. (1000-1020). *Apocalipsis de Bamberger*: La puta de Babilonia. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Bamberg_Apocalypse#mediaviewer/File:BambergApocalypseFolio043WhoreOfBabylon.JPG
- Fig. 255, p. 200. (1912). Waddell, Leila (1880-1932). Fotografía de Leila, (L.A.Y.L.A.H) a partir de Aleister The Book of Lies (1912). Imagen recuperada de <https://www.tumblr.com/search/Leila%20Waddell>
- Fig. 256, p. 200. Icke, David (2006). Arizona Wilder y David Icke en un fotograma de la entrevista. En la actualidad desmiente dicha experiencia, explicando implantes de recuerdos falsos. Imagen recuperada de <http://www.youtube.com/watch?v=s9y8weOxrFM>
- Fig. 257, p. 201. (2011). “Los jinetes galos, llevando cabezas colgadas delante del pecho de sus caballos y clavadas en las lanzas, entonando cánticos según su costumbre”. (Tito Livio). Representación celta 2011. Imagen recuperada de <http://rueda-solar.blogspot.com.es/2011/07/las-cabezas-cortadas.html>
- Fig. 258, p. 201. (2001). Parque arqueológico de la Sierra de Atapuerca. Imagen recuperada de <http://www.sierradeatapuerca.com/parqueata.html>
- Fig. 259, p. 202. Wright Foley, James (2014). Fragmento de imágenes. Imagen recuperada de <http://www.alertadigital.com/2014/08/20/los-yihadistas-del-estado-islamico-decapitan-a-un-periodista-norteamericano-secuestrado-en-siria-en-noviembre-de-2012/>
- Fig. 260, p. 202. (2013). Imagen de prensa asociada al caso de decapitación en Lopele. Imagen recuperada de http://cdn.diariorepublica.com/cms/wp-content/uploads/2013/04/121299_grande_tfd7iw6C.jpg
- Fig. 261, p. 202. (28/04/2010). Las autoridades hallan a cuatro personas decapitadas en México.

Imagen recuperada de <http://www.elperiodicodemexico.com/nota.php?id=342477>

Fig. 262, p. 203. (2013). Abu Sakkar mordiendo un pulmón. El diario Público recogía el 05/2013. El documento ha sido retirado de Internet (2014). Imagen recuperada de <http://www.publico.es/internacional/455322/miliciano-sirio-comiendo-el-corazon-de-un-soldado> https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=8THGiHZ6mtk

Fig. 263, p. 203. (S. f.). Fotograma extraído de un documental, en el que se ha grabado un ritual en Papua Nueva Guinea. Unción de semen en la cara del iniciante. Imagen recuperada de https://www.youtube.com/watch?v=FrCx_WPOc6k

Fig. 264, p. 203. (100 a. C.). *Tintinnabulum con corpo di leone*. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Imagen recuperada de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bronze_'flying_phallus'_amulet.JPG

Fig. 265, p. 204. (2013). Porrón fálico. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://urban-tropologo.tumblr.com/post/32116104229/porron-con-forma-falica-totem-sexual-este>

Fig. 266 y fig. 267, p. 204. (2012 y 2013). Festival japonés Kanamara Matsuri y complementos al festival. Imágenes recuperadas de <http://pladelafont.blogspot.com.es/2012/10/la-vieja-europa.html> y de <http://www.japaoemfoco.com/festa-da-fertilidade-no-japao/>

Fig. 268, p. 205. (2014). Procesión del coño insumiso. Imagen recuperada de <http://www.lr21.com.uy/mundo/1168484-procesion-del-cono-insumiso-en-sevilla-conmocion-previa-a-semana-santa>

Fig. 269, p. 205. Keshav Saini (2014). Festival *Grindadráp*. Islas Feroe. Imagen recuperada de <http://actualidad.rt.com/actualidad/view/119376-masacrar-tradicion-mil-delfines-ballenas-dinamarca>

Fig. 270, p. 205. (2014). Festival Grindadráp. Islas Feroe. Imagen recuperada de <http://science-plus.ru/festival-ohoty-i-na-delfinov-grindadrap-na-farerskih-ostrovah-daniya-2/>

Fig. 271, p. 207. (S. f.). *Apache girl painted with corn pollen at coming of age ceremony*. Indicando que está poseída por la diosa madre de la tierra. Imagen recuperada de <http://earlynativeoklahomatribes.weebly.com/apache.html>

Fig. 272, p. 207. Carr, Lena (2000). *Kinaaldá: Navajo Rite of Passage*. Documental. Información e imagen extraída de <http://filmcatalog.nmai.si.edu/title/1608/>

Fig. 273, p. 208. (1786). Koffsky, Vincentius. Núremberg. Imagen extraída de la obra *La trasmutazione dell'uomo in Cristo: nella mistica, nella cabala e nell (...)* (1996). Escrito por Manuel Insolera (1951).

Fig. 274, p. 208. (Siglo I). *Huella de Buda*. Gandhara. Templo ZenYouMitsu, Tokio. Imagen recuperada de <http://www.buddhachannel.tv/portail/spip.php?article5203>

Fig. 275, p. 209. Huella atribuida al profeta Mahoma ubicada en el museo palacio Topkapi. Imagen recuperada de <http://www.topkapisarayi.gov.tr/tr/content/h%C4%B1rka-i-saadet-dairesi-ve-kutsal-emanetler>

Fig. 276, p. 209. Reliquia con la sangre de Juan Pablo II. Imagen recuperada de <http://mas.lao-piniondezamora.es/canales/revelaciones/component/content/article/15-reliquias/55-juan-pablo-ii-ya-tiene-reliquia-oficial-su-sangre>

- Fig. 277, p. 210. Fragmento de la reliquia de sangre de San Pantaleón. Imagen recuperada de <http://madridiario.es/noticia/madrid/san-pantaleon/monasterio-de-la-encarnacion/402027>
- Fig. 278, p. 210. Reliquia de la Santa sangre de Jesús en Brujas. Imagen recuperada de www.codigosnews.com
- Fig. 279, p. 210. Dogan, Hatune. La monja con la Cruz Federal del Mérito (Alemania). Imagen recuperada de <http://tns.mforos.com/829469/9266945-el-islam-exige-nuestra-sangre-2/?pag=12>
Página de la asociación de la monja Dogan. <https://www.facebook.com/pages/Stiftung-Schwester-Hatune-Helfende-H%C3%A4nde-f%C3%BCr-die-Armen/183027915123673>
- Fig. 280, p. 211. Brito, A. (2014). “Filipinas. En este país mucha gente recrea el mismo dolor que sufrió Jesús”. Imagen recuperada de <http://www.elgrafico.mx/viral/18-04-2014/tradiciones-de-semana-santa-en-el-mundo>
- Fig. 281, p. 211. Getty Images Europe (2012). Penitentes, Semana Santa en San Vicente de la Sonsierra (viernes Santo). Imagen recuperada de <http://www.zimbio.com/pictures/CQeOyUPH-G1v/Penitents+Celebrate+Holy+Week+San+Vicente>
- Fig. 282, p. 212. The New York Times (2012). Fotografía del ritual judío *Metzitzah b'peh*. Imagen recuperada de <http://esmateria.com/2013/04/11/por-que-hay-que-prohibir-el-ritual-judio-ultraortodoxo-de-succionar-el-pene-a-los-bebes/#prettyPhoto/1/>
- Fig. 283, p. 212. Muñoz, Isabel (2010). De la serie *El amor y el éxtasis*. Imagen recuperada de <http://www.isabelmunoz.es/>
- Fig. 284, p. 213. Muñoz, Isabel (2010). De la serie *El amor y el éxtasis*. Imagen recuperada de <http://www.isabelmunoz.es/>
- Fig. 285, p. 213. Raja Ravi Varma (s. f.). *Ardhanarishvara*. Unión de los dos principios. Impreso sobre 1945. Imagen recuperada de <http://blog.visionaire.org/wp-content/uploads/2011/12/1-Generaio-Ardhanarishvara.jpg>
- Fig. 286, p. 214. (2014). *Señalando la puerta con sangre de cordero, evitando la décima plaga*. Fotograma recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sPxaQlmg76Q>
- Fig. 287, p. 214. El día del gallo (2 de febrero en Bulgaria). Imagen recuperada de <http://delaindialpozo.blogspot.com.es/2012/12/mitologia-romani.html>
- Fig. 288, p. 217. Eminov, Ali (s. f.). Escarificaciones en un sepik. Nueva Guinea. Imagen recuperada de <http://pasmoelectrico.wordpress.com/2013/07/04/243/>
- Fig. 289, p. 217. Sancho, Jaume (s. f.). Escarificaciones, etnia Hamar. Perteneciente a la serie *Retratos étnicos del sur de Etiopía*. Imagen recuperada de <http://www.fotoaleph.com/Exposiciones/Etiopes/Etiopes-texto.html#Etiopes>
- Fig. 290, p. 218. (S. f.). Horace Rilder como Gran Omi. (Ex militar: comandante). Imagen recuperada de <http://bocadeluz.blogspot.com.es/2013/05/las-10-personas-mas-modificadas.html>
- Fig. 291, p. 218. Agencia Efe (2012). Erik Sprague. Imagen recuperada de http://www.rpp.com.pe/2012-10-23-erik-sprague-el-insolito-hombre-lagarto-foto_533449_2.html
- Fig. 292, p. 219. Sprague, Erik (s. f.). En el pecho tatuada la palabra Freak. Imagen recuperada de <http://www.sideshowworld.com/index.html>

- Fig. 293, p. 219. (S. f.). Hombre leopardo. Imagen recuperada de <http://funnado.com/full-body-tattoos/10/>
- Fig. 294, p. 220. Barbosa, Philip (s. f.). El hombre tigre Denis Avner. Imagen recuperada de <http://news.bme.com/?s=haworth>
- Fig. 295 y fig. 296, p. 220. Cristerna, María José (2012). La mujer vampiro. Imagen recuperada de <http://blogs.reuters.com/photographers-blog/2012/03/09/the-woman-behind-the-vampire/>
- Fig. 297, p. 221. Gnuse, Julia (2009). *La Mujer ilustrada*. Imagen recuperada de <http://pijamasurf.com/2009/07/top-10-personas-con-modificaciones-fisicas-en-el-mundo-freak-parade/>
- Fig. 298, p. 221. Escarificación cutting. Imagen recuperada de <http://expotattooews.blogspot.com.es/search/label/scarification>
- Fig. 299, p. 221. Escarificación skin removal. Imagen recuperada de http://www.escalofrio.com/n/Curiosidades/Las_Escarificaciones/Las_Escarificaciones.php
- Fig. 300, p. 222. Escarificación branding. Imagen recuperada de <http://fritzsringmeier.bligoo.com/los-ritos-de-pasaje>
- Fig. 301, p. 222. (2012). Grupo suburbano *Bagelhead*. Imagen recuperada de [html https://app.videofy.me/v/669043](https://app.videofy.me/v/669043)
- Fig. 302, p. 222. Sierra, Santiago (1999). *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*. Espacio Aglutinador. La Habana, Cuba. Imagen recuperada de <http://harlanmagazine.com/2013/02/06/santiago-sierra-encargado-de-el-trabajo-es-la-dictadura/>
- Fig. 303, p. 223. Sierra, Santiago (2000). *Línea de 120 cm tatuada sobre 4 personas*. El Gallo Arte Contemporáneo, Salamanca, España. Imagen extraída de <http://harlanmagazine.com/2013/02/06/santiago-sierra-encargado-de-el-trabajo-es-la-dictadura/>
- Fig. 304, p. 223. Orlan (2014). *Peking Opera Facial Designs n° 6*. Imagen recuperada de <http://www.orlan.eu/works/>
- Fig. 305, p. 224. Nain, Omar (2004). *The final cut*. Tatuaje implante electrosynth. Fotograma recuperado del film.
- Fig. 306, p. 224. Asper, Gabriel (2011). Etienne Dumont. Imagen recuperada de <https://www.flickr.com/photos/gabicheminimal/6406615631/>
- Fig. 307, p. 224. Dumont, Etienne (s. f.). Imagen recuperada de <http://bocadeluz.blogspot.com.es/2013/05/las-10-personas-mas-modificadas.html>
- Fig. 308, p. 229. Artaud, Antonin (1946). *Le Theatre de la Cruaute*. Imagen recuperada de <http://50watts.com/Artaud-in-Full-Bloom>
- Fig. 309, p. 229. Artaud, Antonin (1946). *La Maladrese sexuelle de dieu*. Imagen recuperada de http://www.revue-textimage.com/04_a_la_lettre/allet1.html
- Fig. 310 y fig. 311, p. 230. Cunningham, Merce (1965). *Variations V*. Imágenes recuperadas de http://arttorrents.blogspot.com.es/2008_07_01_archive.html y de <http://www.youtube.com/watch?v=jQTFZNM3dE4>
- Fig. 312, p. 230. Namuth, Hans (1950). *Retrato de Pollock*. National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Imagen recuperada de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suple->

mentos/radar/9-3431-2006-12-09.html

Fig. 313 y fig. 314, p. 231. Kaprow, Allan (1959). *18 happenings in 6 parts*. Reuben Gallery, Nueva York. Imágenes recuperadas de <http://blog.lib.umn.edu/hael0002/alternativemedia5413/2011/02/allan-kaprows-18-happenings-in-6-parts.html> y de <http://laberintosvsjardines.blogspot.com.es/2009/04/allan-kaprow-18-happenings-in-6-parts.html>

Fig. 315, p. 231. Dine, Jim (1960). *El obrero sonriente*. Judson Memorial Church Gallery, Nueva York. Imagen recuperada de <http://whats-happening-letrasucab.blogspot.com.es/2010/06/jim-dine.html>

Fig. 316, p. 232. T. Smith, Barbara (1973). *Feed Me*. Imagen recuperada de <http://www.barbaratsmithart.com/category/performances/feed-me/>

Fig. 317, p. 232. Maciunas, G. (1965). Kubota, Shigeko. *Vagina painting*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://categorized-art-collection.tumblr.com/post/58931276946/shigeko-kubota-vagina-painting-july-4th-1965>

Fig. 318, p. 233. Vaulier, Ben (1963). *Mystery Food*. *Fluxus Festival of Total Art and Comportment* 1963, Nice. Imagen recuperada de <http://performance-art.fr/en/performance/eating-mystery-food>

Fig. 319 y fig. 320, p. 233. Vostell, Wolf (1964). *Decollage Hapening You-Happening*. King's Point, Nueva York. Imagen recuperada de <http://exhibitionmaybes.wordpress.com/rachel-koolen/>

Fig. 321, p. 235. Mühl, Otto y Brus, Günter (1969). *Pissaction*. En el *Hamburg Film Festival*. Imagen recuperada de <http://categorized-art-collection.tumblr.com/post/58929506366/otto-muhl-pissaction-1969-hamburg-film>

Fig. 322, p. 235. Mühl, Otto (1970). *Acción cordero*. Acción 4. Imagen recuperada del libro *Accionismo vienés* escrito por Piedad Solans.

Fig. 323, p. 235. Mühl, Oto (1967). *Acción Zock*. Imagen recuperada de <http://stanislaskazal.canalblog.com/archives/2006/01/31/1298423.html>

Fig. 324 y fig. 325, p. 236. Brus, Günter (1964-5). *Self-painting Aktion*. Imagen recuperada de <http://1.bp.blogspot.com/-jnsQRunQNR8/UV3bTcHhAAI/AAAAAAAAAKK4/juJ6Egmz-IQ/s1600/Accionismo+Vienes-03.jpg>

Fig. 326, p. 236. Brus, Günter (1964-5). *Self-painting Aktion*. Imagen recuperada de <http://www.toile-gothique.com/topic4719-gunter-brus.html>

Fig. 327, p. 237. Brus, Günter (1965). *Acción Mutilación III*, Viena. Imagen recuperada de <http://xmementoxmorix.blogspot.com.es/2008/06/el-accionismo-de-viena.html>

Fig. 328, p. 237. Schwarzkogler, Rudolf (1965). *Aktion Sommer*. Imagen recuperada de <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/497.1995.a-m/>

Fig. 329, p. 238. Schwarzkogler, Rudolf (1966). *Aktion 6*. Estudio de Cibulka, Viena. Imagen recuperada de <http://arttattler.com/archiveartistsassubjects.html>

Fig. 330, p. 238. Burden, Chris (1974). *Trans-Fixed*. California. Símil con la película *carne*. Imagen recuperada de <http://wtfarthistory.com/post/14868420227/crucified-on-a-volkswagen-beetle>

- Fig. 331, p. 239. Burden, Chris (1971). *Shoot*. Actuación en F Espacio, Santa Ana, CA. Imagen recuperada de <http://thebuddhadiaries.blogspot.com.es/2011/10/pstoc.html>
- Fig. 332, p. 239. Abramovic, Marina (1974). *Rhythm 0*. Imagen recuperada de <http://habitacion-delaheroina.wordpress.com/2012/02/13/traduccion-para-la-mujer-que-dijo-dubrovnik-pula-pre-matura-marina-abramovic-rhythm-0/>
- Fig. 333, p. 240. Pane, Gina (1974). Acción *Psyché*. Imagen recuperada de <http://www.b-f-n.nl/d/b2225b0b3d> Imagen extraída de <http://www.quazoo.com/q/Gina%20Pane>
- Fig. 334, p. 240. Oki, Keisuke (s.f.). Sterlac. *Suspensions* (s.f.). Imagen recuperada de <https://transalchemy.files.wordpress.com/2009/06/rocksusp1.jpg>
- Fig. 335, p. 240. Oyarce, Claudio (2012). Sterlac. *Suspensions*. Imagen recuperada de <http://sterlac.org/?catID=20325>
- Fig. 336, p. 241. Stembera, Petr (1975). *Štěpování*. Imagen recuperada de <http://www.sng.sk/sk/uvod/vystavy/minule/2013/krv/archiv-sprievodnych-programov/ked-pre-umenie-tecie-krv>
- Fig. 337, p. 241. (1995). Rata de Vacanti. Imagen recuperada de <http://blogs.lainformacion.com/futuretech/2011/10/05/cientificos-hicieron-crecer-una-oreja-humana-en-una-rata-para-demostrar-un-nuevo-metodo-de-transplante/>
- Fig. 338, p. 241. Sellars, Nina (2007). Sterlac *Implante*. Imagen recuperada de <http://elcafedeocata.blogspot.com.es/2007/05/arte-posthumanista.html>
- Fig. 339, p. 245. Goya (1819-1823). *Saturno devorando a su hijo*. Museo del Prado (Madrid). Imagen recuperada de <http://iesunivlaboral.juntaextremadura.net/web/departamentos/latinygriego/RECURSOS/Albumprado/album1.html>
- Fig. 340, p. 245. Blake, W. (1794). *Libro de Urizen*. Ilustración 17. Imagen recuperada de <http://www.taringa.net/posts/arte/14867323/El-Libro-De-Urizen---William-Blake-Completo.html>
- Fig. 341, p. 246. (Siglo XVIII). León verde del *Rosarium Philosophorum*. Imagen recuperada de <http://thefaustorocksyeah.wordpress.com/2013/08/04/compendio-de-conceptos-basicos-de-al-quimia-iv/>
- Fig. 342, p. 246. Gabaldón, Teresa (2011). *León verde*. Caracas. Imagen recuperada de <http://inteligenciaignea.blogspot.com.es/2012/08/xxxxleones-y-arte.html?q=Teresa+gabald%C3%B3n>
- Fig. 343, p. 247. Castiglia, Vincent. Pintando con sangre. Imagen recuperada de <http://www.cuantarazon.com/870068/arte-con-sangre>
- Fig. 344, p. 248. Fontenoy, Frederic (2003). *Fotografía de sangre y leche*. Serie *Alkama*. Imagen recuperada de <http://www.fredericfontenoy.com/Site/Fontenoy.html>
- Fig. 345, p. 249. Worth, Jasmine (2013). *Blood Milk* perteneciente al show *Cultus sanguina*. Imagen recuperada de <http://laicismo.org/detalle.php?tg=36&pg=1&pk=21964>
- Fig. 346, p. 249. Purpura rojizo: Rojo (222) Azul (123) Adobe RGB.
- Fig. 347, p. 249. Worth, Jasmine (2013). *Lágrimas de sangre* perteneciente al show *Cultus sanguina*. <http://laicismo.org/detalle.php?tg=36&pg=1&pk=21964> <http://translate.google.es/translate?hl=es&sl=en&u=http://www.jasmineworth.com/&prev=/search%3Fq%3DJasmine%2BWorth%26espv%3D2%26biw%3D937%26bih%3D493>

- Fig. 348, p. 250. Autoría dudosa (Siglo xvii). *Cristo de la sangre*. Cristo como fuente mística. Imagen perteneciente al *Retablo mayor de la Iglesia de San Félix* de Xátiva, (siglo xv-xvii). Imagen recuperada de <http://www.seudexativa.org/index.php/patrimonioartistico/retablosanfelix/354-el-retablo-mayor-de-la-iglesia-de-san-felix-espejo-de-una-epoca>
- Fig. 349, p. 250. Trémorin, Yves (1993). *Naturaleza muerta n° 17*, (verre). Imagen recuperada de <http://www.artotheque-caen.net/?nomRubrique=collection&nomPage=artistes&idartiste=30>
- Fig. 350, p. 251. Waterhouse, John W. (1900). *El despertar de Adonis*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://bitacora100.blogspot.com.es/2008/05/un-soneto-del-siglo-xviii.html>
- Fig. 351, p. 251. Bleda y Rosa (1010-2012). *Alrededor de Waterloo, 18 de junio de 1815*. Perteneciente a la serie *Campos de batalla* (2010-2012). Fragmento del díptico. Imagen recuperada de <http://www.bledayrosa.com/index.php?/proyectos/----europa/>
- Fig. 352, p. 251. Qureshi, Imran (2013). *¿How many rains will it take to wash away these blood stains?*. Fragmento de obra. Imagen recuperada de <http://nomadicsonglines.com/journal/2013/06/10/the-roof-garden-commission-by-imran-qureshi.html>
- Fig. 353, p. 252. Abraham, Clet (2013). Intervención señalética. Barcelona. Imagen recuperada de http://www.lasexta.com/noticias/sociedad/artista-callejero-transforma-sentido-senales-trafico-pegatinas-barcelona_2013042500090.html
- Fig. 354, p. 252. (2014). Interfaz de la página <http://thebloodblog.tumblr.com/>
- Fig. 355, p. 252. (2015). Interfaz de la página <http://thebloodblog.tumblr.com/>
- Fig. 356, p. 253. Herzog, Werner (1979). *Nosferatu, vampiro de la noche*. Fragmento de fotograma. Imagen recuperada de <http://adiccionvampirica.blogspot.com.es/p/imagenes.html>
- Fig. 357, p. 253. Ball, Alan. *TrueBlood* (2008-2014). Fragmento de cartel. Imagen recuperada de <http://www.filmaffinity.com/es/film125886.html>
- Fig. 358, p. 254. Tapanila, Jenni (2014). *You want it. On the similarity between violence and sex*. Imagen recuperada de <http://www.suzi9mm.com/full.php?id=270>
- Fig. 359, p. 256. Von Hagens, Gunther. *Configuración vascular de la arteria coronaria*. Imagen recuperada de http://www.bodyworlds.com/en/media/picture_database/image_database_italiana/italiana_images.html?styleSetName=print
- Fig. 360, p. 256. Böhme, Jakob (1682). Imagen recogida en *Theosophische Werke*. Amsterdam. Imagen recuperada de http://simbolismoyalquimia.com/cabala/jacob_bohme_images5.htm
- Fig. 361, p. 257. Mac Dowell, Kate (2006). *Venus*. Imagen recuperada de <http://www.katemacdowell.com/venus.html>
- Fig. 362, p. 257. El chaman inuit Quarch Christoph Angaangaq en una ceremonia. (Groenlandia 1949). Imagen recuperada de <http://www.elcorreodelsol.com/articulo/angaangaq-el-chaman-que-vino-del-gran-hielo>, en la actualidad.
- Fig. 363, p. 258. Representación simbólica de los efectos del Temazcal. Imagen recuperada de <http://vardablog.wordpress.com/2014/01/06/temazcal-sus-propiedades-curativas-y-espirituales/>
- Fig. 364, p. 258. Dalí, Salvador (1929). *El Sagrado Corazón*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://catalogo.artium.org/book/export/html/339>

- Fig. 365, p. 259. Dalí, Salvador (1962). *El sagrado corazón*. Imagen recuperada de <http://www.arteygalerias.com/dali/dali-%E2%80%93obra-sagrado-corazon-de-jesucristo/>
- Fig. 366, p. 259. Anónimo, (2009). *Corazón de Don Orione* (reliquia desde 1937). Imagen recuperada de <http://www.cottolengodonorione.org.ar/santuario-del-corazon-de-don-orione/>
- Fig. 367, p. 260. Pierre & Guilles (1991). *La Madone au coeur blessé*. Imagen recuperada de <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=417>
- Fig. 368, p. 260. Pierre & Guilles (2007). *The Virgin with the Serpents*. Ropa de Jean Paul Gaultier. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://www.metalocus.es/content/es/blog/el-mundo-de-la-moda-de-jean-paul-gaultier-de-la-vereda-a-la-pasarela>
- Fig. 369, p. 261. Dolce&Gabbana (2013). Colección otoño-invierno 2013. Imagen recuperada de <http://www.pasarela360.com/la-moda-se-viste-de-religion/>
- Fig. 370, p. 261. Niedermair, B. (2005). Publicidad para Marithe François Girbaud 2005. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://theartandlife.blogspot.com.es/2011/06/prohibida-la-ultima-cena-de-marithe.html> <http://www.brigitteniedermair.com/>
- Fig. 371, p. 262. Antoni, Janine (1992). “*Gnaw*” Lipstick display (detail). Collection of the Museum of Modern Art, New York Courtesy the artist and Luhring Augustine. Imagen recuperada de <http://www.art21.org/images/janine-antoni/gnaw-detail-1992>
- Fig. 372, p. 262. Duchamp, Marcel (1961). *Fluttering Hearts*. Imagen recuperada de <http://www.liveauctioneers.com/item/2165713>
- Fig. 373, p. 263. Miller, Alain (1997). *Eye Love Eye*. Imagen recuperada de <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/alain-miller-eye-love-eye-5444893-details.aspx>
- Fig. 374, p. 263. Lloyd-Jones, Jessica (2008-2010). *Corazón Anatomical Neon: Blown Glass Human Organs Containing Neon Lights*. Imagen recuperada de <http://www.jessicalloyd-jones.com/page37.htm>
- Fig. 375, p. 264. Mac Dowell, Kate (2010). *Untitled*. Imagen recuperada de <http://emeraldspit.blogspot.com.es/2010/07/arthamptons-2010-bonanza.html>
- Fig. 376, p. 264. Harrison, Jessica (2010-2014). *Karen* (como tarjeta de San. Valentín). Imagen recuperada de <http://www.jessicaharrison.co.uk/page29.htm>
- Fig. 377, p. 264. Mendieta, Ana (1974). *Untitled (from the Heart)*. Imagen recuperada de <http://www.latinamericanart.com/es/obras-de-arte/ana-mendieta-untitled-from-el-corazon.html>
- Fig. 378, p. 265. Hernández Díez, José Antonio (1991). *Sagrado Corazón Activo*. Imagen recuperada de <http://www.esquife.cult.cu/primerapoca/revista/40/10.htm>
- Fig. 379, p. 265. Hirst, Damian (2005). *Osculum Mortis* (El beso de la muerte). Imagen recuperada de <http://www.galeriahilariogalguera.com/nueva/index.php?id=17>
- Fig. 380, p. 266. Antúnez Roca, Marcel-li (1993). *La vida sin amor no tiene sentido. Love poem. Fascination*. Sala Moncada, Barcelona. Imagen recuperada de <http://marceliantunez.com/work/la-vida/images/image/347/>
- Fig. 381, p. 266. Niedermair, B. (2013). Fotografía perteneciente a la serie *Lo femenino*. Imagen recuperada de <http://lookbooks.com/marketplace/quadrige/news/brigitte-niedermair-photogra>

phs-for-cr-fashion-book-2

- Fig. 382, p. 267. Turgut, Mehmet (2011). *Untitled*. Imagen recuperada de <http://closerimagelab.blogspot.com.es/2011/05/mehmet-turgut.html>
- Fig. 383, p. 267. Santiago, Paula (1998). *Huipil con corazón*. Papel de arroz, cabellos y sangre humana. Colección Gonzalo Bueno de la tesis de maestría de Magaly Hernández López. Imagen recuperada de <http://132.248.9.195/ptd2010/febrero/0653889/Index.html>
- Fig. 384, p. 268. Polke, Sigmar (1981). *Les Olgas* (Australia). Imagen recuperada de http://i-ac.eu/fr/collection/103_les-olgas-SIGMAR-POLKE-1981
- Fig. 385, p. 268. Una de las quince capillas con Shiva Linga en el *Templo a Shiva de Pashupatinath*, Nepal. Conocido como el Templo de los seres vivos. Imagen recuperada de <http://www.el-lobo-bobo.com/2012/10/pashupatinath-la-ceremonia-de-los.html>
- Fig. 386, p. 269. Kapoor, Anish (1985). *Mother as a Mountain*. Imagen recuperada de http://veintesobreveinte.blogspot.com.es/2010_04_01_archive.html
- Fig. 387, p. 269. Kapoor, Anish (2002). *Flesh*. Imagen recuperada de <http://anishkapoor.com/705/Flesh-%28detail%29.html>
- Fig. 388 y fig. 389, p. 270. (1500 a. C.). Fragmento del *Papiro Ebers*. Egipto. Imagen recuperada de <http://quhist.com/papiro-ebers-tratado-medicina-antiguo-egipto/>
- Fig. 390, p. 270. Elbow (2009). *Meatotomía*. Imagen recuperada de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meatotomy_1.jpg
- Fig. 391, p. 271. Castración/mutilación masculina en la imagen de la izquierda y castración femenina (senos). Fragmento de imágenes. Imagen recuperada de <http://theholyprepuce.tumblr.com/post/7496143735/the-skoptsy-where-russian-christians-who-split-in>
- Fig. 392, p. 271. Shitai, Liang (1870-1880). Eunuco imperial en Beijing. Imagen recuperada de http://www.luminous-lint.com/app/slideshow/_peoples_of_the_world_chinese_01/F/D/
- Fig. 393, p. 272. Peters, Jill (2013). Hijra perteneciente a la serie Nirvan, *the Third Gender of India*. Imagen recuperada de <http://www.jillpetersphotography.com/thirdgender.html>
- Fig. 394, p. 272. Dirie, Waris (1998). Portada del libro *Desert dawn*. Imagen recuperada de <http://warisdirie.wordpress.com/>
- Fig. 395, p. 273. The Washington Post (2009). Shilan (7 años), es sujeta por su madre, mientras otra mujer (Mahroub) le secciona el clítoris. Imagen recuperada de <http://actualidadkurda.wordpress.com/2009/02/28/la-fiesta-de-la-mutilacion-genital-femenina-en-el-kurdsitan-foto/>
- Fig. 396 y fig. 397, p. 273. (2014-2013). Fragmentos de la campaña anti-circuncisión de *Men do Complain* del año 2014 y 2013 imagen inferior. Imágenes recuperadas de <http://www.mendo-complain.com/references/1153-2/>
- Fig. 398, p. 274. Capelli, Loren (2013). Ilustración que acompañaba el artículo escrito por Angelina Jolie *My Medical Choice* para el The New York Times. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de http://www.nytimes.com/2013/05/14/opinion/my-medical-choice.html?ref=global-home&_r=0
- Fig. 399, p. 274. Anónimo (2011). Lesiones autoinflingidas. Imagen recuperada de [Página 571](http://presen-</p></div><div data-bbox=)

tacioncecytem.blogspot.com.es/2011/06/autoagresiones.html

Fig. 400, p. 275. Toscani, Oliviero (2007). Campaña de publicidad para *Nolita* con Isabelle Caro. Imagen recuperada de <http://www.animalpolitico.com/2012/11/cinco-fotos-que-calentaron-el-debate-sobre-el-cuerpo/>

Fig. 401, p. 275. Holt, Nick (2011). Las hermanas gemelas María y Kate Campbell, después de más de 20 años de pactar por no engordar. Imagen recuperada de <http://www.whatsonxiamen.com/news19621.html>

Fig. 402, p. 276. The Mirror (2007-2012). Fotograma del spot *The Mirror* usado como cartel. Imagen recuperada de <http://theinspirationroom.com/daily/2008/anorexia-bulimia-contact-in-the-mirror/>

Fig. 403, p. 276. Ana y Mia (2012). La ganadora de kilos Alexa, participante en la carrera Ana y Mia. Imagen recuperada de <http://tristezaconana.blogspot.com.es/>

Fig. 404, p. 277. Aronofsky, Darren (2010). *Cisne negro*. Imagen recuperada de <http://ecosyespejos.blogspot.com.es/2011/02/critica-de-cisne-negro-black-swan.html>

Fig. 405, p. 277. Haneke, Michael (2001). *La pianista*. Fotograma recuperado de <http://www.fotogramas.es/Media/Imagenes/Reportajes/12-peliculas-para-apartar-la-vista>

Fig. 406, p. 278. Manson, Marilyn (2008). Manson con cortes autoinfringidos y sangrando. Imagen recuperada de <http://www.marilynmansoncom.blogspot.com.es/2008/01/marilyn-mason-cansiones-en-espaol.html>

Fig. 407, p. 278. Toledo, Frida (2010). Pintura perteneciente a la serie *Automutilaciones*. Imagen recuperada de <http://cuerpo-arte-violencia.blogspot.com.es/2012/05/vivo-con-la-violencia-trabajo-con-la.html>

Fig. 408, p. 279. Giotto (1325). *Estigmatización de San Francisco de Asís*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de [http://es.wikipedia.org/wiki/Estigma_\(milagro\)#mediaviewer/File:Giotto_-_Sankt_Franciskus_stigmatisering.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Estigma_(milagro)#mediaviewer/File:Giotto_-_Sankt_Franciskus_stigmatisering.jpg)

Fig. 409, p. 279. (S. f.). Therese Neumann. Imagen recuperada de <http://ourlordand.powweb.com/SAINTS/Theresa%20Neumann.html>

Fig. 410, p. 280. (2003). Padre Pío. Fragmento de la portada del libro *El Padre Pío* de Yves Chiron. Imagen recuperada de <http://penademorteja.wordpress.com/category/outras/>

Fig. 411, p. 280. Wainwright, Rupert (1999). *Stigmata*. Imagen recuperada de <https://dcinehd.com/es/movie/10307/Stigmata-1999>

Fig. 412, p. 281. De Juanes, Juan (1570). *Jesucristo durante la última cena*. Museo del Prado (Madrid). Cáliz de Valencia. Juan de Juanes (España, 1510-1579). Imagen recuperada de <http://es.wikipedia.org/wiki/Grial>

Fig. 413, p. 281. (1982). Juan Pablo II, en su visita a España con el cáliz de Valencia. Imagen recuperada de http://www.catedraldevalencia.es/historia-de-la-catedral_iglesia-en-valencia.php

Fig. 414, p. 282. (S. f.). Cáliz de Doña Urraca. Imagen recuperada de <http://domuspucelae.blogspot.com.es/2010/07/visita-virtual-el-caliz-de-dona-urraca.html>

Fig. 415, p. 282. Ilustración del *Cuento del Graal* de Chretien de Troyes (1180). Imagen recupe-

- rada de http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Chr%C3%A9tien_de_Troyes/113534
- Fig. 416, p. 283. López, Siro. Imagen del libro *Cuerpo y Sangre*. Imagen recuperada de <http://www.sirolopez.com/libros/cuerpo-y-sangre/imagenes-del-libro/>
- Fig. 417, p. 283. Florescano, Valeria (2010). Serie *Cáliz Tehuana*. Imagen panorámica separada. Imagen recuperada de <http://www.informador.com.mx/6046/map>
- Fig. 418, p. 284. Florescano, Valeria (2010). Serie *Cáliz Tehuana*. Imagen panorámica separada. Imagen recuperada de <http://www.informador.com.mx/6046/map>
- Fig. 419, p. 288. Nitsch, Hermann (1962). *Aktion 1*. Imagen recuperada de http://www.essl.museum/ausstellungen/ausstellungen?article_id=1367496240117&event_id=1368177005692
- Fig. 420, p. 288. Nitsch, Hermann (1964). *Aktion 5*. Imagen recuperada de http://kg.ikb.kit.edu/downloads/presentation_10.pdf
- Fig. 421, p. 289. Brus, G. (1968). *Locura total*. Imagen recuperada de <http://arasoros.blogspot.com.es/>
- Fig. 422, p. 289. Mendieta, Ana (1972). *Death of a Chicken*. Bird Transformation. University of Iowa. Fotograma recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=Y4AHWczXJro>
- Fig. 423, p. 290. Mendieta, Ana (1972). *Death of a Chicken*. Bird Transformation. University of Iowa. Imagen recuperada de http://charyinglam.files.wordpress.com/2013/08/6fa70-tumblr_m3zx54ggs41qadugao1_1280.jpg
- Fig. 424, p. 290. Kawauchi, Riko (2003). *Untitled*. Perteneciente a la serie *Aila*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de http://138.23.124.165/exhibitions/kawauchi/main_gallery.htm
- Fig. 425, p. 291. Brisley, Stuart (1972). *And for today... nothing*. Gallery House, Londres. Imagen fragmentada. Imagen recuperada de <http://www.stuartbrisley.com/media/16150624414b435545b354d6.91160090.png>
- Fig. 426, p. 291. Nebreda, David (1983-1989). *Autorretrato*. Imagen recuperada de <http://www.boumbang.com/david-nebreda/>
- Fig. 427, p. 292. Carranza, Andrés (2003). *Acción* grabada en vídeo.
- Fig. 428, p. 293. Duclos, Arturo (1997). *Transit # 1 Passagem nº 1 y Transit # 2*. Detalle. Blood human, electric pump, catheter and human blood. Imagen recuperada de <http://arturoduclos.blogspot.com.es/>
- Fig. 429, p. 293. Horn, Rebecca. (1970). *The overflow*. Imagen recuperada de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-overflowing-blood-machine-t07843>
- Fig. 430, p. 294. Chicago, Judy (1972). *Menstruation Bathroom*. Instalación técnica mixta en Womanhouse, Chicago. Imagen recuperada de <http://planetwavesweekly.com/dada-temp/1120212912.html>
- Fig. 431, p. 294. Mendieta, Ana (1973). *Untitled (Rape Scene)*. Registro de intervención en Iowa City. Imagen recuperada de <http://revista.escaner.cl/node/1434>
- Fig. 432, p. 295. (1983). *Kiki Smith 1983*. Porta objetos de cristal para microscopio con sangre de la artista. 2.5 x 7.6 x 0.3 cm. Cortesía de la artista, Nueva York. Imagen recuperada de *Cuerpo expuesto. Materia corporal en la obra artística de Paula Santiago* de Magaly Hernández López.

(2009).

Fig. 433, p. 295. Margolles, Teresa (2009). Fragmento de fotograma extraído del programa *Metrópolis* dedicado a la artista. (nº 1148). Imagen recuperada de <http://www.rtve.es/television/20140310/teresa-margolles/893303.shtml>

Fig. 434, p. 295. Margolles, Teresa (2010). *Para que aprendan a respetar*. Imagen recuperada de <http://culturacolectiva.com/wp-content/uploads/2012/10/249.jpeg>

Fig. 435, p. 296. B, Franko (2011). B departiendo junto a Ron Athey en el transcurso de un taller. Imagen recuperada de <http://franko-class.blogspot.com.es/2011/05/12-maggioron-arhey-toynbee-studios.html>

Fig. 436, p. 296. Novoa Longueira, Benjamín (2005). *Cuadro bifractado*. Imagen recuperada de <http://malice69.wix.com/paint1#!vih-painting>

Fig. 437, p. 305. Timsit, Sylvain. *Las 10 estrategias de manipulación*. Imagen recuperada de <http://gentedisruptiva.blogspot.com.es/2014/03/tecnicas-de-manipulacion-mediatica.html>

Fig. 438, p. 305. Carter, Kevin (1993). Fotografía Premio Pulitzer 1994. Imagen recuperada de <http://www.pulitzer.org/awards/1994>

Fig. 439, p. 305. Adams, Guy (1993). *Kevin Carter cubriendo un enfrentamiento en Alexandra* (Gauteng, Sudáfrica). Fecha supuesta. Imagen recuperada de http://memoriandofotografia.blogspot.com.es/2011_04_01_archive.html

Fig. 440, p. 306. (2011). Los fotógrafos João Silva (un año después de pisar una mina en Afganistán) y Emilio Moneratti (cuyo vehículo fue alcanzado por una bomba en Afganistán, en 2009). Imagen recuperada de <https://maestrosdela fotografia.files.wordpress.com/2014/08/joc3a3o-silva-con-emilio-morenatti.jpg>

Fig. 441, p. 306. Jiménez, Javier E. (2010). Cartel de la obra de teatro *La culpa* (Kevin Carter 1960-1994). Imagen recuperada de http://www.larepublicacultural.es/article4228.html?archives=2013-12-01?page=eventos_ventana

Fig. 442, p. 307. Silver, Steven (2010). Film *The Bang Bang Club*. Imagen recuperada de <http://www.cinetux.org/2013/09/ver-pelicula-el-club-bang-bang-online-gratis-2010.html>

Fig. 443, p. 307. Rojas, Alberto (2011). *El padre del niño Kong con la fotografía de su hijo*. Imagen recuperada de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/02/18/comunicacion/1298054483.html>

Fig. 444, p. 308. Walski, Brian (2003). Fotógrafo del diario *Angeles Times* manipuló esta fotografía. Imagen recuperada de <http://blogs.deia.com/momentodecisivo/2011/06/23/brian-walski-victima-de-la-memoria/>

Fig. 445, p. 309. (2009). Isis Obed Murillo. Fotografía manipulada. Imagen recuperada de <http://nonosolidamosdehonduras.blogspot.com.es/2012/07/isi-obed-murillo-tres-anos-de-su.html>

Fig. 446, p. 309. (2015). Portada del semanario *Charlie Hebdo*. Portada editada después de los asesinatos de su sucursal en París. Imagen recuperada de <http://www.publico.es/internacional/nueva-portada-charlie-hebdo.html>

Fig. 447, p. 310. (2005). Las doce caricaturas publicadas por el diario danés *Jyllands-Posten*. Ima-

- gen recuperada de <http://www.publico.es/internacional/nueva-portada-charlie-hebdo.html>
- Fig. 448, p. 310. (2005). Lynndie Rana England torturando. Imagen recuperado de http://usnews.nbcnews.com/_news/2012/03/22/10810090-lynn-die-england-jailed-for-abu-ghraib-abuses-says-she-doesnt-feel-bad-about-how-iraqis-were-treated
- Fig. 449, p. 311. Fontcuberta, Joan (2010). *Googlegrama 05: Abu Ghraib 2005*. Fotografía de Nuria Gras. Imagen recuperada de http://www.quesabesde.com/noticias/joan-fontcuberta-googlegrama-exposicion-resiliencia_6290
- Fig. 450, p. 311. Botero (2006). Botero posando con una de las pinturas de la serie que dedicó a las torturas de Abu Ghraib. Imagen recuperada de <http://weblogs.clarin.com/itinerarte/page/62/>
- Fig. 451, p. 311. Pellegrin, Paolo (2006). *El amor y la pérdida*. Magnum. Imagen recuperada de <http://fullmoonfever.wordpress.com/2008/04/26/john-hoyland-blood-on-the-canvas-by-a-modern-master/>
- Fig. 452, p. 312. Hoyland, John (2007). *El amor y la pérdida: "Líbano"*. Fragmento de obra. Imagen recuperada de <http://fullmoonfever.wordpress.com/2008/04/26/john-hoyland-blood-on-the-canvas-by-a-modern-master/>
- Fig. 453, p. 312. (2007-2008). Cartel perteneciente a la campaña *Sin Piel Argentina* de *AnimaNaturalis*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://www.animanaturalis.org/n/7781>
- Fig. 454, p. 313. (2011). Protesta de *AnimaNaturalis*. Imagen recuperada de <http://processprocess-process.tumblr.com/post/14863797067/carne-humana-animanaturalis>
- Fig. 455, p. 313. (2010). Fotografía perfil facebook de *Dona sangre y regala VIDA*. Imagen recuperada de <https://www.facebook.com/pages/Dona-sangre-y-regala-VIDA/155310704494278?fref=nf>
- Fig. 456, p. 313. (2013). Publicidad de la agencia La Red Consultoría y NHS Blood & Transplant, para *NHS Blood & Transplant*. Imagen recuperada de <http://www.prweekawards.com/team-give-blood> Campaña 2013.
- Fig. 457, p. 314. Colenso BBDO (2009). Campaña de la agencia en Nueva Zelanda. Imagen recuperada de <http://www.tramp.com.br/arte/veja-uma-selecao-com-os-outdoors-mais-criativos-do-mundo/>
- Fig. 458, p. 316. Mudra (2010). Campaña de la agencia Mudra, encargada por la Dirección General de Tráfico de la India. Imagen recuperada de <http://www.circulaseguro.com/una-campa-na-de-sensibilizacion-respecto-al-telefono-movil-que-realmente-sensibiliza/>
- Fig. 459, p. 314. Toscani, Oliviero (1994). *Soldato bosniaco*. Imagen recuperada de http://www.benettongroup.com/40years-press/ITA/img_our_campaigns.html
- Fig. 460, p. 315. Toscani, Oliviero (1996). *Cuori*. Imagen recuperada de http://www.benettongroup.com/40years-press/ITA/img_our_campaigns.html
- Fig. 461, p. 315. Gibson, Mel (2004). *La Pasión de Cristo*. Fotograma crucifixión. Imagen recuperada de <http://www.christianoutpost.com/crucifixion.html>
- Fig. 462, p. 315. Gibson, Mel (2004). Gibson en el rodaje de *La Pasión de Cristo*, dando indicaciones a James Caviezel. Imagen recuperada de <https://plus.google.com/117621571823657416458/>

posts/S8yxeg7Lv3c

Fig. 463, p. 316. Deodato, Ruggero (1980). Cartel español de *Cannibal Holocaust*. Imagen recuperada de <http://www.cartelespeliculas.com/pgrande3.php?pid=104765&cod=1814593&height=750&width=503>

Fig. 464, p. 325. Ray, Man (1919). Duchamp, Marcel. *Tonsure*. Situation-trouvé (sujet-objet). Imagen recuperada de <http://www.lostateminor.com/2013/03/08/online-curiosity-shop/> Información <http://www.npg.si.edu/exhibit/duchamp/portraits.html>

Fig. 465, p. 325. Simio, Emilio (2008). Duchamp, Marcel (1917). *Fountain*. Esta fotografía pertenece a una réplica de 1964 © Sucesión Marcel Duchamp, 2008. ADAGP/Paris, AUTVIS/Sao Paulo. Se encuentran piezas en: Museo de Arte Moderno de San Francisco, Indiana University Art Museum, Tate Modern, Museo de Arte de Filadelfia. Imagen recuperada de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

Fig. 466, p. 326. Levine, Sherrie (1991). *After Duchamp. Fountain (Madonna)*. Cast bronze, 14 1/2 × 14 × 26". Private collection. Image courtesy Simon Lee Gallery, London, and Paula Cooper Gallery, New York. © Sherrie Levine. Imagen recuperada de <http://www.brooklynrail.org/2011/12/artseen/sherrie-levine-mayhem>

Fig. 467, p. 326. Lucas, Sarah (1998). *The Old In Out*. Imagen recuperada de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/lucas-the-old-in-out-t07513/text-summary>

Fig. 468, p. 326. Koh, Terence (2006). *Medusa toilet*. Fragmento de instalación. Imagen recuperada de http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/terence_koh_medusa_toilet.htm

Fig. 469, p. 327. Duchamp, Marcel (1946-1966). *Étant donnés: Puerta*. Imagen recuperada de <http://www.theartblog.org/wp-content/uploads/duchampEDportaljw09.jpg>

Fig. 470, p. 327. Duchamp, Marcel (1946-1966). *Étant donnés: 1 ° la chute d'eau, 2 ° le gaz d'éclairage...*. Imagen recuperada de <http://www.arteygalerias.com/marcel-duchamp/marcel-duchamp-obra-mirando-su-trabajo/>

Fig. 471, p. 328. Courbet, Gustave (1866). *El origen del mundo*. © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski. Imagen recuperada de <http://vmnscypm.blogspot.com.es/2014/06/ejercicio-2.html>

Fig. 472, p. 328. Orlan (1989). *El origen de la guerra*. Imagen recuperada de <http://bastadesexismo.blogspot.com.es/2008/04/el-origen-del-mundo.html>

Fig. 473, p. 329. Bellmer, H (s. f.). Bellmer y Unica Zürn con el proyecto *Poupée*. Muñeca que aquí representa su álter ego. Imagen recuperada de <http://citricascicatrices.blogspot.com.es/>

Fig. 474, p. 329. Sherman, Cindy (1989). *Untitled (# 205)*. Imagen recuperada de <http://portrait.pulitzerarts.org/cube-gallery/sherman/>

Fig. 475, p. 330. Sanzio, Raffaello (1518). *La Fornarina*. Imagen recuperada de <http://noi-nuovaofficinaitaliana.blogspot.com.es/>

Fig. 476, p. 330. Orlan (década 90). Orlan durante una intervención. Manifiesto *Arte Carnal*. Imagen recuperada de <http://www.kienyke.com/tendencias/la-loca-del-arte/>

Fig. 477, p. 331. Orlan (1993). *Santo Sudario*. Imagen recuperada de <http://www.depauw.edu/>

learn/adelantado/issue2/arteycuerpo.html (no activa en la actualidad).

Fig. 478, p. 331. Egurbide, Begoña (2004). Antúnez, M. Li. *Metzina*. Imagen recuperada de [http://marceliantunez.com/work/metzina/images/#!gal\[mg\]/12/](http://marceliantunez.com/work/metzina/images/#!gal[mg]/12/)

Fig. 479, p. 332. Antúnez, M. L. (2004). Bioinstallation. *Skeleton Metzina*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://marceliantunez.com/work/metzina/images/image/506/>

Fig. 480, p. 332. Mann, Sally (2000-2001). Fotografía perteneciente a la serie Cuerpos de granja. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de su página <http://sallymann.com/selected-works/body-farm>

Fig. 481, p. 333. Serrano, Andrés (1992). Fotografía perteneciente a la serie *The Morgue*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <https://hayleywooff.wordpress.com/2013/11/04/andres-serrano-the-morgue/>

Fig. 482, p. 333. Witkin, J. P. (1982). *Le Baiser*. Nuevo México. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de http://www.fotolog.com/gare_cristy/20459729/

Fig. 483, p. 334. Anónimo. Ilustración medieval tardío, llamada “El hombre de la herida”. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://blog.wellcomelibrary.org/2009/05/the-continued-adventures-of-wound-man/>

Fig. 484, p. 334. Flanagan, Bob (1989). *Autoerotic*. Imagen recuperada de <http://arteconelcuerpo.blogspot.com.es/2013/01/bob-flanagan.html>

Fig. 485, p. 335. Opie, Catherine (1993). Jerome Caja. Imagen recuperada de <http://gabriellemoser.com/2008/11/30/theanyspacewhatever-and-catherine-opie-american-photographer-at-the-guggenheim-new-york/>

Fig. 486, p. 335. Opie, Catherine (1993). *Self portrait. Cutting*. MOCA. The Museum of contemporary Art, (Los Ángeles). Imagen recuperada de <http://www.moca.org/pc/viewArtWork.php?id=52>

Fig. 487, p. 336. Opie, Catherine (1994). *Self portrait. Pervert*. Imagen recuperada de <http://transatlantica.revues.org/6430>

Fig. 488, p. 336. Von Hagens, Gunther. *Untitled*. Fotografía tomada en el 2008. Imagen recuperada de <http://www.flickr.com/photos/swamibu/3156150094/>

Fig. 489, p. 337. Duchamp, Marcel (1946). Paysage fautif. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://www.flickr.com/photos/mozzarellahead/8175594086/>

Fig. 490, p. 337. Quesada, Vinicius (2010). *A democracia funciona*. Perteneciente a la serie *Blood, Piss, Blues*. Fragmento de obra. Imagen recuperada de <http://viniciusquesada.tumblr.com/>

Fig. 491, p. 338. Castiglia, Vicent (2006). *Transition*. Imagen recuperada de <https://www.facebook.com/pages/Vincent-Castiglia/135754724728>

Fig. 492, p. 338. Lee, lennie (2012). *Soup- Erstitious*. Imagen recuperada de <http://neugalleries.com/exhibitions/soup-erstitious/>

Fig. 493, p. 339. Journiac, Michel (1969). *Prise de sang*. Al artista se le extrajeron 3 jeringuillas, un total de 90 ml de sangre, con la que preparó la comida ritual. Galerie Patricia Dorfmann © Michel Journiac. Imagen extraída de <http://www.paris-art.com/photo-art/messe-pour-un-corps/>

journiac-michel/9549.html

Fig. 494, p. 339. Journiac, Michel (1969). *Messe pour un corps*. Imagen recuperada de <http://psycho-gourmet.blogspot.com.es/2011/04/auto-parts.html>

Fig. 495, p. 343. Nitsch, Herman (2013). Imagen recuperada de <http://mobil.news.at/a/hermann-nitsch-interview-geburtstag-75/4052289#1>

Fig. 496, p. 343. Nitsch, Herman (1998). *Orgien Mysterien Theater 14*. Transustanciación. Imagen recuperada de <http://www.cvltnation.com/sabbath-bloody-sabbath-the-sacrificial-rites-of-hermann-nitsch/>

Fig. 497, p. 343. Nitsch, Herman (1998). *Orgien Mysterien Theater 17*. Imagen recuperada de <http://www.cvltnation.com/sabbath-bloody-sabbath-the-sacrificial-rites-of-hermann-nitsch/>

Fig. 498, p. 345. Nitsch, Herman (2008). *Malaktion* perteneciente a la exposición titulada *Hermann Nitsch - 20 de action painting Secesión 1987*, en Hermann Nitsch Museo. Imagen recuperada de <http://mobil.news.at/a/hermann-nitsch-interview-geburtstag-75/4052289#10>

Fig. 499, p. 345. Nitsch, Herman (2012). *Malaktion 64*, realizando un trabajo pictórico. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <https://www.behance.net/gallery/9614553/Hermann-Nitsch-Malaktion-64>

Fig. 500, p. 345. Nitsch, Herman (2012). Ayudantes en *Malaktion 64*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <https://www.behance.net/gallery/9614553/Hermann-Nitsch-Malaktion-64>

Fig. 501, p. 346. Nitsch, Herman (2012). *Malaktion 64*. Túnica en lienzo. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <https://www.behance.net/gallery/9614553/Hermann-Nitsch-Malaktion-64>

Fig. 502, p. 346. Niederbacher, Richard (1962). Nitsch, Herman. *Aktion 1*. Apartamento de Otto Muehl, Viena. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Muehl.html

Fig. 503, p. 347. Nitsch, Herman (1964). *Aktion 5*. Otto Muehl: Material de *Action n.º 4* (crucifixión de un hombre Körpers). Otto Muehl Apartamento, Viena. Imagen recuperada de http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Muehl.html

Fig. 504, p. 347. Castillo de Prinzendorf. Desarrollo de muchas acciones eleusinas por parte de Hermann Nitsch. Imagen recuperada de <http://solymoscas.blogspot.com.es/2008/05/el-subdesarrollo.html>

Fig. 505, p. 348. Nitsch, Herman (2012). *Aktion 135*. Procesión. Imagen recuperada de <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=150158Herman-Nitsch>

Fig. 506, p. 348. Nitsch, Herman (2005). *Aktion 122*. Sacrificio. Imagen recuperada de <http://www.occupyforanimals.org/hermann-nitsch.html> y de <https://slidebean.com/p/JsZPxU3LgD/Herman-Nitsch>

Fig. 507, p. 349. Nitsch, Herman (2005). *Aktion 122*. Taurobolio. Imagen recuperada de <http://www.occupyforanimals.org/hermann-nitsch.html> <https://slidebean.com/p/JsZPxU3LgD/Herman-Nitsch>

Fig. 508, p. 349. Nitsch, Herman (2012). *Aktion 135*. XI Bienal Internacional de La Habana. Catar-

- sis. Imagen recuperada de <http://www.occupyforanimals.org/hermann-nitsch.html> <https://slidebean.com/p/JsZPxU3LgD/Herman-Nitsch>
- Fig. 509, p. 350. Nitsch, Herman (1969). *Aktion 31. Maria-Empfängnis-Aktion*. Nitsch colocando las vísceras del animal sacrificado en María (Hanel). Fotograma (fragmento). Imagen recuperada de <http://vimeo.com/43659639>
- Fig. 510, p. 350. Nitsch, Herman (1969). *Aktion 31. Maria-Empfängnis-Aktion*. Nitsch oficiando, dando a beber sangre a Koeck. Fotograma (fragmento). Imagen recuperada de <http://vimeo.com/43659639>
- Fig. 511, p. 350. Nitsch, Herman (1969). *Aktion 31. Maria-Empfängnis-Aktion*. Koeck arrojando sangre sobre Nitsch. Fotograma (fragmento). Imagen recuperada de <http://vimeo.com/43659639>
- Fig. 512, p. 351. Bacon, Francis (1954). *Figure with Mea*. Ejemplo de taurobolio. Imagen recuperada de <http://en.wahooart.com/@/6E3SVB-Francis-Bacon-figure-with-meat,-1954>
- Fig. 413, p. 351. Constantino, Nicola (2010). *Nicola alada, inspirado de Bacon*. Ejemplo de taurobolio y estereotipo sexual, (canon clásico). Imagen recuperada de <https://www.pinterest.com/pin/434386326531185621/>
- Fig. 514, p. 356. Horn, Rebecca (2012). Imagen recuperada de <http://www.oh-nena.com/blog/2012/09/women-artist-rebecca-horn/>
- Fig. 515, p. 356. Horn, Rebecca (1968). *Arm Extensions*. Imagen recuperada de <http://colaboracionum2013.blogspot.com.es/2013/06/rebecca-horn.html>
- Fig. 516, p. 357. Horn, Rebecca (1968-1969). *Untitled 6*. Imagen recuperada de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-untitled-breast-extension-t12787>
- Fig. 517, p. 357. Horn, Rebecca (1970). *Cornucopia, Seance for Two Breasts*. Imagen recuperada de <http://www.medienkunstnetz.de/works/cornucopia/images/2/>
- Fig. 518, p. 358. Horn, Rebecca (1972). *Rotbrust*. Imagen recuperada de <http://gallowhill.tumblr.com/post/67588624386/rebecca-horn-rotbrust-1972>
- Fig. 519, p. 358. Horn, Rebecca (1970). *Unicorn*. Documento audiovisual. Imagen recuperada de <https://perfectionofperplexion.wordpress.com/category/photos/page/8/>
- Fig. 520, p. 359. Khalo, Frida (1944). *The Broken Column*. Imagen recuperada de <http://www.opinion22.com.ar/nota.php?notaId=13024>
- Fig. 521, p. 359. Horn, Rebecca (1985). *Thermometre d'amour*. Imagen recuperada de <http://www.artvalue.com/auctionresult--horn-rebecca-1944-germany-thermometre-d-amour-2082811.htm>
- Fig. 522, p. 360. Horn, Rebecca (1991). *High Moon*. Nueva York. Imagen recuperada de <http://www.pinterest.com/pin/552113235540650613/>
- Fig. 523, p. 361. Horn, Rebecca (1970). *Overflowing Blood Machine*. Imagen recuperada de http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2012/07/rebecca-horn-body-art-performance-installations/
- Fig. 524, p. 362. Horn, Rebecca (1968-1969). Dibujos preliminares para *Overflowing Blood Machine*. Imagen recuperada de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-overflowing-blood-ma>

chine-t07843

Fig. 525, p. 362. Horn, Rebecca. Obra permanente “escultura” *Overflowing Blood Machine*. Imagen recuperada de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-overflowing-blood-machine-t07843>

Fig. 526, p. 363. Manson, Marilyn (1999). Sobre *Overflowing Blood Machine*. Fotograma extraído de su vídeo musical *The Dope Show* en <https://www.youtube.com/watch?v=5R682M3ZEyk>

Fig. 527, p. 363. Manson, Marilyn (1999). Sobre *Arm Extensions*. Fotograma extraído de su vídeo musical *The Dope Show* en <https://www.youtube.com/watch?v=5R682M3ZEyk>

Fig. 528, p. 366. Pane, Gina. *Autorretrato*. Imagen recuperada de <http://iperarte.net/ledonnede-llarte/gina-pane/>

Fig. 529, p. 366. Pane, Gina (1965-1966). *Hyde Park Gazon* (Hyde Park Prato). Hierro galvanizado pintado. 15 x 130 x 60 cm. Colección Denis Coutrot. Imagen recuperada de http://www.sognoelektra.com/eventiarticoli/ginapane_unpontefrateracielo_martrovereto.html

Fig. 530, p. 366. Pane, Gina (1968). *La Pêche endeuillée*. Colección Frac des Pays de la Loire, Carquefou, Francia. Imagen recuperada de <http://www.domusweb.it/it/arte/2012/04/02/gina-pane-e-per-amore-vostro.html>

Fig. 531, p. 367. Pane, Gina (1973). *Action Transfert*. Imagen recuperada de <http://www.theblogazine.com/tag/mart>

Fig. 532, p. 367. Masson, Françoise (1973). Pane, Gina (1973). *Action Transfert* (detalle), 19 aprile 1973. Constatazione dell'azione realizzata allo Space 640, Saint-Jeannet. Collezione Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Francia. Imagen recuperada de <http://www.theblogazine.com/tag/mart/>

Fig. 533, p. 367. Masson, Françoise (1973). Pane, Gina (1973). *Action Transfert* (detalle). Imagen recuperada de <http://www.theblogazine.com/tag/mart/>

Fig. 534, p. 368. Pane, Gina (1974). *Action relic of “Azione Melanconica”*. Textil, sangre. Enmarcado: 13 1/2 x 9 3/4 x 1 3/4 pulgadas, 34,5 x 25 x 4,5 cm. Información recuperada de <http://www.marianneboeskygallery.com/exhibitions/the-nature-of-disappearance-part-1-curated-by-dieter-buchhart/works/12>

Fig. 535, p. 369. Masson, Françoise (1971). Pane, Gina (1971). *Escalade non -anesthésiée*. Imagen recuperada de http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-bd91fcbd1c9e97c6965fa56e7b4572¶m.idSource=FR_O-ab767d7c949f1e243b63168643aedfbd

Fig. 536, p. 369. Masson, Françoise (1971). Pane, Gina. *Escalade non -anesthésiée*. (Fragmento documento fotográfico). Imagen recuperada de <http://slog.thestranger.com/slog/archives/2014/04/02/currently-hanging-gina-panes-steel-stairs-and-locked-in-hurt>

Fig. 537, p. 370. Pane, Gina (1973). *Action sentimental*. Milán. Colección de Egidio Giorgi, Massa. Imagen recuperada de <http://retoricascorporales.blogspot.com.es/2010/11/gina-pane.html>

Fig. 538, p. 370. Pane, Gina (1974). *Action Psyché*. Detalle del tríptico. Pie de foto “Larmes de sang, lumière d’une duplicar vue sur l’autre”. Imagen recuperada de <http://archives.carre.pages-perso-orange.fr/Pane%20Gina.html>

Fig. 539, p. 371. Pane, Gina (1974). *Larmes de sang, Action Psyché*. Imagen recuperada de <http://>

www.knews.be/quovadisart/?p=1228

Fig. 540, p. 371. Pane, Gina (1975). *Cuerpo presente*. Imagen recuperada de <http://pezconejo.com/2011/11/14/ginapane/>

Fig. 541, p. 371. Pane, Gina (1977). *Action Laure*. © Galerie Isy Brachot, Bruselas. Imagen recuperada de http://www.exporevue.com/magazine/fr/interw_gina_pane.html

Fig. 542, p. 372. Pane, Gina (1977). *Action Laure*. © Galerie Isy Brachot, Bruselas. Imagen recuperada de http://www.exporevue.com/magazine/fr/interw_gina_pane.html

Fig. 543, p. 373. Pane, Gina (1972). *Le lait chaud*. Le lait chaud Ensemble de dix fotografías. Chacuna: 36 x 46 cm. (14 1/8 x 18 1/8 pulgadas). Orden modificado de las imágenes. Imágenes recuperadas de <http://www.christies.com/lotfinder/photographs/gina-pane-le-lait-chaud-5688115-details.aspx>

Fig. 544, p. 378. Schneemann, Carolee (2010). Imagen recuperada de <http://visitorresidens.blogspot.com.es/>

Fig. 545, p. 378. Schneemann, Carolee (1963). *Eye Body: 36 Transformative Actions*. Imagen recuperada de <http://www.artperformance.org/article-20182718.html>

Fig. 546, p. 379. Schneemann, Carolee (1963). *Eye Body: 36 Transformative Actions*. (Paraguas) Imagen recuperada de <http://letmypeopleshow.tumblr.com/post/69412499390/feminist-art-icon-under-her-umbrella-ella-ella>

Fig. 547, p. 379. Schneemann, Carolee (1975). *Boa Constrictor*. Imagen recuperada de <http://www.richardsaltoun.com/artists/81/works/>

Fig. 548, p. 380. Schneemann, Carolee (1962-1991). *Unexpectedly research*. Fragmento, el cuerpo copia. Imagen recuperada de <https://artsy.net/show/p-dot-p-o-dot-w-ppow-at-art-basel-in-miami-beach-2013>

Fig. 549, p. 380. Schneemann, Carolee (1964). *Meat Joy*. Fotografía de Al Giese. Detalle de imagen. Imagen recuperada de <http://www.visualartsource.com/index.php?page=editorial&pcID=17&aID=1022#sthash.tNw7mLUH.dpuf>

Fig. 550, p. 381. Schneemann, Carolee (1964). *Meat Joy*. Judson Church, Nueva York. Imagen recuperada de <http://kubon-sagner.e-bookshelf.de/products/reading-epub/product-id/4037516/title/After%2Bthe%2BRevolution.html>

Fig. 551, p. 381. Schneemann, Carolee (1973-76). *Up To And Including Her Limits*. Instalación y vídeo. Imagen recuperada de http://www.moma.org/learn/moma_learning/carolee-schneemann-up-to-and-including-her-limits-1973-76

Fig. 552, p. 382. Schneemann, Carolee (1975). *Interior Scroll*. Imagen recuperada de <https://gistofthegrist.wordpress.com/2012/11/page/2/>

Fig. 553, p. 382. Schneemann, Carolee (1975). *Interior Scroll*. Imagen recuperada de <http://class-connection.s3.amazonaws.com/745/flashcards/4359745/png/ew2-142A5B0C75C2BAC35C7.png>

Fig. 554, p. 383. Riems, Wim (1981). Schneemann, Carolee (1981). *Fresh Blood-A Dream Morphology in Middelburg*. Imagen recuperada de <http://vleeshal.nl/en/tentoonstellingen/carolee>

lee-schneemann-fresh-blood-a-dream-morphology

Fig. 555, p. 383. Schneemann, Carolee (1981). *Fresh Blood-A Dream Morphology in Middelburg*.

Detalle de imagen. Imagen recuperada de <http://www.caroleeschneemann.com/freshblood.html>

Fig. 556, p. 383. Schneemann, Carolee (1995). *Vulva's Morphia*. Imagen recuperada de http://www.slideshare.net/cristina_bdn/carolee-schneemann

Fig. 557, p. 384. Schneemann, Carolee (1972). *Blood Woork Diary*. Sangre de menstruación sobre tela. Fragmento de imagen. Imagen recuperada del libro *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. (2005), Taschen.

Fig. 558, p. 384. Chicago, Judy (1971). *Red Flag*. Foto-litografía, 20 "x 24". Fotografía de Woodman, Donald. Fragmento. Imagen recuperada de <http://www.judychicago.com/gallery.php?name=Early+Feminist+Works+Gallery>

Fig. 559, p. 385. Chicago, Judy (1972). *Menstruation Bathroom*. Mixed media site installation at Womanhouse. Imagen recuperada de <http://www.judychicago.com/about/career-history.php>

Fig. 560, p. 385. Jenkins, Casey (2013). *Cating Off My Womb*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://casey-jenkins.com/casting-off-my-womb/>

Fig. 561, p. 386. Jenkins, Casey (2013). *Cating Off My Womb*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://casey-jenkins.com/casting-off-my-womb/>

Fig. 562, p. 386. Sputniko (Ozaki, Hiromi), (2010). *Menstruation Machine* (Takashi's Take). Instalación y vídeo. Fragmento de la misma. Imagen recuperada de <http://tejiendoelmundo.files.wordpress.com/2010/08/sangre.jpg>

Fig. 563, p. 388. Schneemann, Carolee (1986). *Hand/Heart for Ana Mendieta*. Pintura. Imagen recuperada de http://www.artnet.com/magazineus/features/finch/carolee-schneeman4-28-10_detail.asp?picnum=7

Fig. 564, p. 389. Schneemann, Carolee (1986). *Hand/Heart for Ana Mendieta*. Pintura. Detalle de imagen. Imagen recuperada de http://www.artnet.com/magazineus/features/finch/carolee-schneeman4-28-10_detail.asp?picnum=7

Fig. 565, p. 389. Schneemann, Carolee (1986). *Hand Heart for Ana Mendieta*. Performance de sangre, ceniza y jarabe en la nieve. Fotografía de Dan Chichester. Imagen recuperada de <http://digital.udayton.edu/cdm/singleitem/collection/visarts/id/6145>

Fig. 566, p. 393. Mendieta, Ana (1972). Imagen recuperada de *Facial Hair Transplanst*. http://en.wikipedia.org/wiki/Ana_Mendieta.

Fig. 567, p. 393. Mendieta, Ana (1972). *Untitled. Variaciones cosméticos faciales*. Imagen recuperada de <http://studiogiblets.wordpress.com/2014/02/12/case-study-ana-mendieta/>

Fig. 568, p. 393. Mendieta, Ana (1974). *Untitled. Body tracks nº 2/Huellas del cuerpo*. Imagen recuperada de <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/untitled-blood-sign-2body-tracks-sin-titulo-senal-sangre-no-2huellas-cuerpo>

Fig. 569, p. 394. Mendieta, Ana (1974). *Untitled. Body tracks*. Imagen recuperada de https://www.arthaps.com/blog/Brie_Ruais_Interviewed_by_Corydon_Cowansage_1

Fig. 570, p. 394. (2013). Retrospectiva Mendieta. Rastros. Hayward Gallery. Imagen extraída de

<http://www.galleriesnow.net/shows/ana-mendieta/>

- Fig. 571, p. 395. Mendieta, Ana (1973-1977). *Untitled*, de la serie *Siluetas*. Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Chicago. Imagen recuperada de <http://www.mutanteggplant.com/vitro-nasu/category/art/page/3/>
- Fig. 572, p. 395. Mendieta, Ana (1976). *Untitled*. De la serie *Siluetas*, Iowa. Imagen recuperada de <http://www.1millionwomen.com.au/2013/06/24/earth-body-works-by-ana-mendieta/>
- Fig. 573, p. 396. Mendieta, Ana (1976-78). *Untitled*. De la serie *Siluetas*, Iowa. Imagen recuperada de http://www.exporevue.com/magazine/fr/index_centregravure.html
- Fig. 574, p. 396. Mendieta, Ana (1973). *Untitled. Self Portrait with Blood*. Imagen recuperada de <http://imowblog.blogspot.com.es/2013/10/ana-mendieta-traces-of-life.html>
- Fig. 575, p. 397. Mendieta, Ana (1973). *Rape Scene. Iowa*. Imagen recuperada de http://artandwomenfa2012.blogspot.com.es/2012/11/ana-mendieta_19.html
- Fig. 576, p. 398. Mendieta, Ana (1976). *Untitled*. Serie *Siluetas*, Mexico. © The Estate of Ana Mendieta Collection. Courtesy Galerie Lelong, New York. Imagen recuperada de <http://nuartre-view.com/?p=1525>
- Fig. 577, p. 398. Mendieta, Ana (1976). *Untitled*. Serie *Siluetas*, Mexico. Imagen recuperada de http://lolafalantes.blogspot.com.es/2011_10_01_archive.html
- Fig. 578, p. 399. Mendieta, Ana (1976). *Untitled*. Serie *Siluetas*, México. Imagen recuperada del libro Ana Mendieta.
- Fig. 579, p. 399. Mendieta, Ana (1976). *Untitled*. Serie *Siluetas*, México. Imagen recuperada de <http://www.1millionwomen.com.au/2013/06/24/earth-body-works-by-ana-mendieta/>
- Fig. 580, p. 402. Mendieta, Ana (1973). *People Looking at Blood*. Moffit, Iowa. Imagen recuperada de <http://www.alisonjacquesgallery.com/artists/47-Ana-Mendieta/events/>
- Fig. 581, p. 402. Mendieta, Ana (1973). *People Looking at Blood*. Moffit, Iowa. Imagen recuperada de <http://www.alisonjacquesgallery.com/artists/47-Ana-Mendieta/events/>
- Fig. 582, p. 403. Mendieta, Ana (1973). *People Looking at Blood. Moffit, Iowa*. Imagen recuperada de http://www.frieze.com/shows/review/the_70s_photography_and_everyday_life/
- Fig. 583, p. 403. Mendieta, Ana (1973). *People Looking at Blood*. Moffit, Iowa. Courtesy the Estate of Ana Mendieta and Galerie Lelong, New York. *Untitled-people-looking-at-blood*. Imagen recuperada de http://www.frieze.com/shows/review/the_70s_photography_and_everyday_life/
- Fig. 584, p. 407. Blower, Mark (s. f.). *Mona Hatoum*. Imagen recuperada de <http://markblower.com/portrait-one/>
- Fig. 585, p. 407. Hatoum, Mona (1983). *So much I want to say*. Audiovisual. Detalle de imagen. Imagen recuperada de <http://lu-yi.blogspot.com.es/2011/09/so-much-i-want-to-say1983.html>
- Fig. 586, p. 408. Hatoum, Mona (1988). Vídeo *Measures of distances*. Colección Tate desde 1999. Imagen recuperada de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-measures-of-distance-t07538>
- Fig. 587, p. 408. Hatoum, Mona (1993). *Incomunicado*. (En régimen de incomunicación). Colección Tate. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-incommunicado-t06988>

- Fig. 588, p. 408. Hatoum, Mona (1994). *Silence*. Colección MOMA. Imagen recuperada de <http://alinainparis.blogspot.com.es/>
- Fig. 589, p. 409. Hatoum, Mona (2006). *Hot Spot II*. Imagen recuperada de <http://www.1fmediaproject.net/2010/10/07/mona-hatoum-le-grand-monde-fundacion-macelino-botin-santander-spain/hot-spot-ii-mona-hatoum-peque/>
- Fig. 590, p. 409. Hatoum, Mona (2011). *Suspended*. Imagen recuperada de <http://collabcubed.com/2012/08/23/mona-hatoum-suspended-and-more/>
- Fig. 591, p. 410. Hatoum, Mona (2006-2007). *Naturaleza morte aux granades*. Instalación. Cristal veneciano. Fotograma extraído de documento audiovisual TateShots: Mona Hatoum, studio visit (2011). Aunque la instalación contiene granadas de cristal veneciano de colores brillantes varios, estas dos de color rojo eran las únicas que se encontraban en su mesa de trabajo durante el documento audiovisual. Imagen recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=Xs3DzydSKu8>
- Fig. 592, p. 410. Hatoum, Mona (1991). *Untitled (Crutches)*. Caucho. Imagen recuperada de <http://www.mutualart.com/Artwork/Untitled--Crutches-/9177114C160FD9F2>
- Fig. 593, p. 411. Hatoum, Mona (1983). *The Negotiatig Table*. The Western front, Vancouver. Betacam en el Centre Georges Pompidou, Paris (France). Imagen recuperada de http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2012/meeting_points_6_berlin/photos/06_mona_hatoum
- Fig. 594, p. 411. Hatoum, Mona (1983). *The Negotiatig Table*. The Western front, Vancouver. Betacam en el Centre Georges Pompidou, Paris (France). Imagen extraída de http://www.hkw.de/en/programm/projekte/veranstaltung/p_70261.php
- Fig. 595, p. 411. Hatoum, Mona (2011). *The Negotiatig Table*. Fotografía Wilsens, Maya. Imagen recuperada de <http://chevalflorence.wordpress.com/2012/03/17/mona-hatoum-the-negotiating-table/>
- Fig. 596, p. 412. Hatoum, Mona (2011). *The Negotiatig Table*. Detalle. Imagen recuperada de http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2012/meeting_points_6_berlin/photos/07_mona_hatoum
- Fig. 597, p. 412. Brisley, Stuart (1972). *Conference Table Action*. Fotografía Tove Barth. Imagen recuperada de http://www.stuartbrisley.com/pages/27/70s/Works/Conference_Table_Action/page:9
- Fig. 598, p. 413. Brisley, Stuart (1972). *Conference Table Action*. Fotografía Tove Barth. Imagen recuperada de http://www.stuartbrisley.com/pages/27/70s/Works/Conference_Table_Action/page:9
- Fig. 599, p. 413. Brisley, Stuart (1973). *10 Days*. Brisley arrastrándose entre la comida. Imagen recuperada de http://www.stuartbrisley.com/pages/27/70s/Works/10_Days/page:18
- Fig. 600, p. 416. Quinn, Marc (2014). Imagen recuperada de <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/may/03/marc-quinn-interview-q-and-a>
- Fig. 601, p. 416. Quinn, Marc. (2000). *Stuart Penn*. Mármol. Imagen recuperada de <http://www.marcquinn.com/>

- Fig. 602, p. 417. Quinn, Marc (2012). *Alison Lapper Pregnant*. Apertura de los Juegos Paralímpicos. Imagen recuperada de <http://www.marcquinn.com/>
- Fig. 603, p. 417. Quinn, Marc (2005). *Alison Lapper Pregnant*. Trafalgar Square (Londres). Imagen recuperada de <http://facioun.blogspot.com.es/>
- Fig. 604, p. 418. Quinn, Marc (2000). *Estudio de belleza, Kate*. Imagen recuperada de <http://www.marcquinn.com/work/view/subject/kate/#/2824>
- Fig. 605, p. 418. Quinn, Marc (2008). *Sirena*. Oro. Imagen recuperada de <http://www.marcquinn.com/work/view/subject/kate/#/3533>
- Fig. 606, p. 418. Quinn, Marc (2006). *The Road to Enlightenment*. Cuentas de cristal y bronce lacado. Imagen extraída de <http://www.marcquinn.com/work/view/subject/The Complete Marbles/>
- Fig. 607, p. 419. Quinn, Marc (2009). *Buck & Allanah* (lifesize). Imagen recuperada de <http://www.marcquinn.com/work/view/year/2011/>
- Fig. 608, p. 419. Quinn, Marc (2000). *The Garden*. Imagen recuperada de <http://www.marcquinn.com/work/view/year/2011/>
- Fig. 609, p. 420. Quinn, Marc (2013). *The Way of All Flesh*. Fragmento de obra. Imagen recuperada de <http://www.marcquinn.com/exhibition/585/>
- Fig. 610, p. 420. Quinn, Marc (2014). Perteneciente a la serie *Iris*. Información recuperada de <http://asociacionamum.blogspot.com.es/2014/09/marc-quinn-en-el-cac-de-malaga.html>
- Fig. 611, p. 421. Quinn, Marc (1991). *Viewing Self*. Blood head. Equipos Blood (artista de), acero inoxidable, metacrilato y refrigeración. 208 x 63 x 63 cms. Imagen recuperada de [http://www.marcquinn.com/work/view/subject/Self%20\(blood%20head\)/#/4222](http://www.marcquinn.com/work/view/subject/Self%20(blood%20head)/#/4222)
- Fig. 612, p. 421. Quinn, Marc (1996). *Viewing Self*. Blood head. Escultura. Equipos Blood (artista de), acero inoxidable, metacrilato y refrigeración. 208 x 63 x 63 cms. Imagen recuperada de [http://www.marcquinn.com/work/view/subject/Self%20\(blood%20head\)/#/2577](http://www.marcquinn.com/work/view/subject/Self%20(blood%20head)/#/2577)
- Fig. 613, p. 422. Quinn, Marc (2001). *Viewing Self*. Blood head. Escultura. Unidad de refrigeración y canopy. 208 x 63 x 63 cms. Imagen recuperada de [http://www.marcquinn.com/work/view/subject/Self%20\(blood%20head\)/#/2827](http://www.marcquinn.com/work/view/subject/Self%20(blood%20head)/#/2827)
- Fig. 614, p. 422. Quinn, Marc (2006). *Viewing Self*. Blood head. Escultura. Equipos Blood (artista de), acero inoxidable, metacrilato y refrigeración. 208 x 63 x 63 cms. Propiedad de la National Portrait Gallery. Imagen recuperada de [http://www.marcquinn.com/work/view/subject/Self%20\(blood%20head\)/#/3203](http://www.marcquinn.com/work/view/subject/Self%20(blood%20head)/#/3203)
- Fig. 615, p. 423. Quinn, Marc (2001). *Lucas*. Escultura. Placenta humana y el cordón umbilical, el acero inoxidable, metacrilato, equipos de refrigeración. 204.5 x 64 x 64 cms. Imagen recuperada de <http://www.marcquinn.com/work/view/subject/blood/#/2806>
- Fig. 616, p. 423. Quinn, Marc (2006). *Viewing Self*. Blood head. Escultura. Equipos Blood (artista de), acero inoxidable, metacrilato y refrigeración. 208 x 63 x 63 cms. Propiedad del National Portrait Gallery. Imagen recuperada de <http://imgarcade.com/1/marc-quinn-self/>
- Fig. 617, p. 424. Quinn, Marc (2014). Imagen perteneciente a *Art Everywhere 2014*. Imagen re-

cuperada de <http://www.marcquinn.com/exhibitions/>

Fig. 618, p. 424. Quinn, Marc (2014). Imagen perteneciente a *Art Everywhere 2014*. Imagen recuperada de <http://www.marcquinn.com/exhibitions>

Fig. 619, p. 425. Molodkin, Andrei (2013). *Immigrant Blood*. Detalle de la instalación. Imagen recuperada de <http://www.bycr.it/?p=3127&lang=en>

Fig. 620, p. 425. Molodkin, Andrei (2009). Instalación *Le Rouge et le Noir*. Imagen recuperada de <http://whitehotmagazine.com/articles/53rd-venice-biennale-making-worlds/1899>

Fig. 621, p. 428. Nautght, Aleph (2010). Ron Athey. Imagen recuperada de <https://www.flickr.com/photos/alephnaught/4437742919/>

Fig. 622, p. 428. Athey, Ron y Williams, Rozz (*Premature Ejaculation*) (1981). *Untitled* performance for Camera. The Punk zine publication No Mag 1981. Imagen recuperada de <http://es.pinterest.com/pin/293789575664630587/>

Fig. 623, p. 429. (S. f.). La pastora Velma Jagers. Imagen recuperada de <http://www.awmok.com/2010/02/27/miss-velma-and-the-tree-of-life/>

Fig. 624, p. 429. Opie, Catherine (s. f.). Carlton, Darryl (Divinity P. Fudge) en *Divine Divinity. Incorruptible Flesh*. Ron Athey & Co. Imagen recuperada de <http://www.pinterest.com/pin/481814860107142546/>

Fig. 625, p. 430. Athey, Ron y Johnson, Dominic (2007). *Incorruptible Flesh (Perpetual Wound)*. Información recuperada de <https://vimeo.com/57533896>

Fig. 626, p. 430. Opie, Catherine (2000). Athey, Ron. *Sebastian*. Imagen recuperada de <http://ronatheynews.blogspot.com.es/>

Fig. 627, p. 431. Athey, Ron (2014). *Sebastian*. The Hammer Museum. Los Ángeles. Imagen recuperada de https://www.youtube.com/watch?v=JG3BtdO9-Ac&oref=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DJG3BtdO9-Ac&has_verified=1

Fig. 628, p. 431. Athey, Ron (2004-2005). Judas Cradle. Autoempalamiento. Fotografía Manuel Vason. Imagen recuperada de *Pleading in the Blood: The Art and Performances of Ron Athey*. Editor Dominic Johnson (2013).

Fig. 629, p. 432. Ron Athey & Company (1995). *Deliverance*. Londres. Fotografía de Nicholas Sinclair. Imagen recuperada de *Pleading in the Blood: The Art and Performances of Ron Athey* editado por Dominic Johnson (2013).

Fig. 630, p. 432. Hertrich, Regis (2006). Athey, Ron. *Solar Anus*. Hayward Gallery. Imagen recuperada de <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/film/pleading-blood-art-and-performances-ron-athey>

Fig. 631, p. 433. Opie, Catherine. Ron Athey en *Untitled "Pearls"*. Imagen recuperada de http://www.artistswithaids.org/artery/centerpieces/opie_index.html

Fig. 632, p. 433. Mapplethorpe, Robert (1978). *Self-Portrait with Bullwhip*. Detalle. Imagen recuperada de <http://amefo.mx/fotografia/lo-bonito-y-lo-feo-vs-lo-sublime-y-lo-ridiculo-notas-sobre-estetica-y-fotografia>

Fig. 633, p. 434. Athey, Ron (2013). *Messianic Remains*. Salónica. Grecia. Imagen recuperada de

<http://telitsoblog.blogspot.com.es/2013/10/ron-athey-messianic-remains.html>

Fig. 634, p. 435. Regehr, Elyse (1994). Ron Athey en *4 Scenes in A Harsh Life*. Flyer. Imagen recuperada de *Pleading in the Blood: The Art and Performances of Ron Athey* editado por Dominic Johnson (2013).

Fig. 635, p. 435. Athey, Ron (1994). *4 Scenes in A Harsh Life*. Bocetos de escenas. Imagen recuperada de *Pleading in the Blood: The Art and Performances of Ron Athey* editado por Dominic Johnson (2013).

Fig. 636, p. 436. Opie, Catherine (2000). Ron Athey y Divinity P. Fudge en *The Human Printing Press. From 4 Scenes In A Harsh Life* (1994). Imagen recuperada de <http://www.pinterest.com/pin/62980094762092124/>

Fig. 637, p. 436. Ann McAdams, Dona (1994). Ron Athey. Four Scenes in *A Harsh Life* (*Sucide bed*). Nueva York. Imagen recuperada de *Pleading in the Blood: The Art and Performances of Ron Athey* editado por Dominic Johnson (2013).

Fig. 638, p. 438. Varios (2009). *Visions of Excess*. Cartel para la actuación de distintos artistas, entre ellos R. Athey, desde una visión del espíritu de George Bataille. Imagen recuperada de http://franko-b-news.blogspot.com.es/2009_03_01_archive.html

Fig. 639, p. 438. Franko B. (2003). # 8. London. Colaboración con Manuel Vason. Imagen recuperada de <http://www.artcollaboration.co.uk/collaborator-image-galleries/franko-b/>

Fig. 640, p. 441. (S. f.). Paula Santiago (única imagen localizada). Imagen recuperada de http://www.artactualmexicano.com/artistas/55-Paula_Santiago/textos

Fig. 641, p. 441. (S. f.). Santiago, Paula. Detalle de trenzado con cabello. Imagen recuperada de https://www.1stdibs.com/furniture/more-furniture-collectibles/sculptures/mixed-media-paula-santiago/id-f_683050/

Fig. 642, p. 441. Farid, Victor (2013). Detalle. Imagen perteneciente al Catálogo *Paula Santiago de lo efímero a lo corpóreo*. Imagen recuperada de <http://famacro.tumblr.com/post/77032756833/catalogo-razonado-de-la-artista-paula-santiago>

Fig. 643, p. 443. Santiago, Paula (1996). *Numen Pañuelos*. Detalle de pieza. Imagen recuperada de http://www.artpace.org/works/iair/iair_winter_1996/numen

Fig. 644, p. 443. Santiago, Paula (1996). *IV*. Imagen recuperada de http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=513736&id_seccion=302829&id_subseccion=795078&id_documento=2110

Fig. 645, p. 444. Santiago, Paula (1996). *Pectoral*. Cera, papel arroz, sangre y cabello. Medidas: 57 x 40 x 40 cm. Imagen recuperada de <http://www.artactualmexicano.com/obras/317-Pectoral>

Fig. 646, p. 444. Santiago, Paula (1998). *Overall* (mono). Imagen recuperada de http://docentes2.uacj.mx/fgomez/cursos%202006/mujeres/mujeres_1.htm

Fig. 647, p. 445. Santiago, Paula (1999). *Anam*. Serie *Quitapesares*. Técnica: papel arroz, sangre, lentejuelas y cabello. Medidas: 58 x 43 x 18 cm. Imagen recuperada de <http://www.artactualmexicano.com/obras/314-Anam>

Fig. 648, p. 445. Santiago, Paula (2000). *MF II*. Técnica: papel arroz, sangre y cabello. Medidas:

- 65 x 40 x 20 cm. Imagen recuperada de http://www.arteactualmexicano.com/obras/316-MF_II
- Fig. 649, p. 446. McQueen, Alexander (1992). *Capa Jack el Destripador acecha a sus víctimas*. Colección de graduación MA). Imagen recuperada de <http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/coat-jack-the-ripper/more-from-alexander-mcqueen-savage.html>
- Fig. 650, p. 446. Bruguera, Tania (1996). *Estadística*. Textile, human hair of anonymous Cubans, thread, and fabric. Private collection, New York. Exposición Global Feminisms (2007). Imagen recuperada de http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/global_feminisms/bruguera.php
- Fig. 651, p. 447. Santiago, Paula (2001). A. Medios: cera sobre papel de arroz / sangre / vidrio / base de mármol en la urna de cristal, 20 x 9 x 9". Imagen recuperada de <http://www.artscenecal.com/ArtistsFiles/SantiagoP/PSantiagoFile/SantiagoPPics/PSantiago6.html>
- Fig. 652, p. 447. Santiago, Paula (2001). C. Medios: cera sobre papel de arroz / sangre / vidrio / base de mármol en la urna de cristal, 14 x 14 x 14". Imagen recuperada de <http://artscenecal.com/ArtistsFiles/SantiagoP/PSantiagoFile/SantiagoPPics/PSantiago5.html>
- Fig. 653, p. 448. Santiago, Paula (2001). *Septum*. Medio: cera sobre papel de arroz, sangre, cristal. Tamaño: (104,1 x 71,1 x 71,1 cm.). Imagen recuperada de http://www.artnet.com/artists/paula-santiago/septum-68_p2TyN2UyLv10cOnXyXg2
- Fig. 654, p. 451. Nebreda, David (1989-1990). *Autorretrato*. Imagen recuperada de <http://lasociedadsupersecreta.files.wordpress.com/2014/02/david-nebreda9.jpg>
- Fig. 655, p. 451. Nebreda, David (1997). *La representación del primer sacrificio*. Imagen recuperada del libro de Panera, Javier (2002). *David Nebreda. Autorretratos*. La Central.
- Fig. 656, p. 452. Nebreda, David (s. f.). Dibujo de la primera época. Sangre como elemento gráfico. Imagen recuperada del libro de Panera, Javier (2002). *David Nebreda. Autorretratos*. La Central.
- Fig. 657, p. 452. Nebreda, David (1983-89). *Autorretrato*. Imagen recuperada del libro de Panera, Javier (2002). *David Nebreda, autorretratos*. La Central.
- Fig. 658, p. 453. Nebreda, David (1989-1990). *Lluvia de agua, leche y sangre sobre las moscas que esperan la resurrección en la ventana de la segunda residencia*. Fragmento. Imagen recuperada del libro de Panera, Javier (2002). *David Nebreda. Autorretratos*. La Central.
- Fig. 659, p. 453. Nebreda, David (1989-1990). *Cara cubierta de excremento*. Imagen recuperada del libro de Panera, Javier (2002). *David Nebreda. Autorretratos*. La Central.
- Fig. 660, p. 454. Nebreda, David (s. f.). Detalle de imagen. Imagen recuperada de <http://dnplannifgest.wix.com/davidnebreda1#!guestbook>
- Fig. 661, p. 454. Nebreda, David (29-07-89). *Después de ocho sesiones de cortes en el pecho y los hombros alcanza cierta tranquilidad, una vez cumplidos el homenaje y el tributo*. Imagen recuperada del libro de Panera, Javier (2002). *David Nebreda. Autorretratos*. La Central.
- Fig. 662 y fig. 663, p. 456. Nebreda, David (1999). Puta de la regeneración. Autorretrato escupiendo sangre y agua. Recibimos nuestra sangre como unción" De la serie autorretrato. En la fotografía inferior (detalle). Imágenes recuperadas del libro de Panera, Javier (2002). *David Nebreda. Autorretratos*. La Central.
- Fig. 664, p. 461. (2013). Jordan Eagles. Imagen recuperada de <http://syracuseguru.com/arts/jor>

dan-eagles-talks-blood-art-a-guru-exclusive/

Fig. 665, p. 461. Eagles, Jordan (2013). *Sangre, resina*. Imagen recuperada del audiovisual HEMOGLYPHS (Process) (2013). <http://vimeo.com/58060247>

Fig. 666, p. 461. Eagles, Jordans (2001). *Creation: Mother & Child*. 36" x 30". Blood & Mixed Media on Plexiglas. Detalle. Imagen recuperada de http://thediagram.com/3_2/eagles.html

Fig. 667, p. 462. Eagles, Jordan (2002). *She danced while i was in her belly* ("Bailó mientras estaba en tu vientre"). Tamaño 36" x 30", Blood & Mixed Media on Plexiglas. Detalle. Imagen recuperada de http://thediagram.com/3_2/eagles.html

Fig. 668, p. 462. Eagles, Jordan (2009). *Bloody Nick*, C-print. Serie *Hemosapiens*. Imagen recuperada de <http://www.jordaneagles.com/works/>

Fig. 669, p. 463. Eagles, Jordan (2013). Serie *Blood Illuminations* en The Mütter Museum, Philadelphia, PA. Imagen recuperada de <http://www.jordaneagles.com/works/>

Fig. 670, p. 463. Eagles, Jordan (2009). *BAR I-9*. Imagen recuperada de <http://www.jordaneagles.com/works/>

Fig. 671, p. 463. Eagles, Jordan (2009). *BAR I-9*. Imagen recuperada de <http://www.jordaneagles.com/works/>

Fig. 672, p. 464. Eagles, Jordan (2011-13). *Hemoglyphs*. Sangre, cobre, resina. Imagen recuperada del audiovisual HEMOGLYPHS (Process) <http://vimeo.com/58060247>

Fig. 673, p. 464. Eagles, Jordan (2012). *Roze HF2*. Detalle textura, gasa quirúrgica. Imagen recuperada de <http://www.jordaneagles.com/works/>

Fig. 674, p. 464. Eagles, Jordan (2012). *Roze HF2*. Parte de la serie. Imagen recuperada de <http://www.jordaneagles.com/works/>

Fig. 675, p. 465. Eagles, Jordan (2012). *Configuration*. Detalle. Diferentes manifestaciones de la materia sangre. Información recuperada de <http://translate.google.es/translate?hl=es&sl=en&u=http://www.jordaneagles.com/&prev=search>

Fig. 676, p. 465. Eagles, Jordan (2011-12). *Configuration and Untitled*. Blood mirror. Instalación, detalle de obra. Imagen recuperada de <http://www.jordaneagles.com/works/>

Fig. 677, p. 466. Eagles, Jordan (2012). Serie *Red Giant* 7-8. Installation view: Boston Center for the Arts, Boston, MA (2014). Imagen recuperada de <http://www.jordaneagles.com/works/>

Fig. 678, p. 466. Eagles, Jordan (2012). *Energy*. Instalación. Imagen recuperada de <http://www.jordaneagles.com/works/>

Fig. 679, p. 467. Serrano, Andrés (1985). *Blood Cross*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <https://www.studyblue.com/notes/note/n/15-culture-wars-multicultural-frontiers-deck/879574>

Fig. 680, p. 467. Serrano, Andrés (1996). Portada *Load*. Grupo Metallica (1996). Imagen usada *Semen y Sangre III* (1990). Imagen recuperada de <http://www.jordaneagles.com/works/>

Fig. 681, p. 468. Serrano, Andrés (1997). Portada *ReLoad*. Grupo Metallica. Imagen usada *Piss and Blood* (1997). Imagen recuperada de <http://www.jordaneagles.com/works/>

Fig. 682, p. 468. Fontenoy, Frederic (2003). Serie *Alkama*. Imagen recuperada de <http://www.jordaneagles.com/works/>

fredericfontenoy.com/Site/Alkama.html

Fig. 683, p. 471. Blower, Mark (s. f.). Marina Abramovic. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://markblower.com/portrait-one/>

Fig. 684, p. 471. (2013). Abramović Method practiced by Lady Gaga. Fragmento de fotograma. Imagen recuperada de <http://vimeo.com/71919803>

Fig. 685, p. 471. Abramovic y Lady Gaga (2013). Acción en subasta benéfica para el Watermill Center en Nueva York. Laboratorio de performance. Imagen extraída de <http://ladyqueengaga.blogspot.com.es/2013/07/nuevo-video-de-lady-gaga-y-marina.html>

Fig. 686, p. 472. Abramovic, Marina (2009). *The Kitchen V, Homage to Saint Therese*. Imagen recuperada de <http://www.equilibriarte.net/article/2550>

Fig. 687, p. 472. Abramovic, Marina (1974). *Rhythm 0*. Imagen recuperada de <http://elcafetinde-las5.wordpress.com/2013/03/21/arte-y-violencia/>

Fig. 688, p. 473. Abramovic, Marina (1997). *Balkan barroque*. Performance. Imagen recuperada de <http://www.elconfidencial.com/fotosde/balkan-baroque-20100317-17861-album.html>

Fig. 689, p. 473. Abramovic, Marina (1997). *Balkan barroque*. Fragmento imagen. Imagen recuperada de <http://pvciesluanco.wordpress.com/>

Fig. 690, p. 474. Bruguera, Tania (1997-1998). *El cuerpo del silencio*. La Habana. Imagen recuperada de <http://mnemoscape.wordpress.com/2013/06/26/tania-bruguera-el-cuerpo-del-silencio/>

Fig. 691, p. 474. Akers y Dupre (2012). *Marina Abramovic: The Artist is Present*. Imagen recuperada de http://elzo-meridianos.blogspot.com.es/2013_08_01_archive.html

Fig. 692, p. 475. Abramovic, Marina (1975). *Lips of Thomas*. Galería austriaca Krinzing de Innsbruck. Imagen recuperada de <http://www.xtec.cat/~mplanel4/tegp/accio/accio.htm>

Fig. 693, p. 475. Abramovic, Marina (1975-2005). *Lips of Thomas*. Guggenheim, museum N. York. Imagen recuperada de <http://joyknowsyouarebutwhatami.wordpress.com/2011/01/10/415/>

Fig. 694, p. 476. Pane, Gina (1974). Acción *Psyché* (detalle). Imagen recuperada de <http://pezconejo.com/2011/11/14/ginapane/>

Fig. 695, p. 476. Pane, Gina (1973). Acción *The Conditioning, first action of Self-Portrait(s)*. Imagen recuperada de http://meganelizabethfranklin.blogspot.com.es/2013_03_01_archive.html

Fig. 696, p. 476. Abramovic, Marina (2005). *Seven Easy Pieces*. FrGuggenheim Museum, Nueva York. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://www.art21.org/images/marina-abramovi%C4%87/seven-easy-pieces-gina-pane%E2%80%99s-the-conditioning-first-action-of-self-portrait>

Fig. 697, p. 478. Rancinan, Gérard (2007). Jan Fabre. Imagen recuperada de <http://www.exibart.com/notizia.asp?idnotizia=20547>

Fig. 698, p. 478. Fabre, Jan (2008). *The escape of the artist*. Imagen recuperada de <http://www.artdiscover.com/en/artists/jan-fabre-id1071/artworks/the-escape-of-the-artist-id2246>

Fig. 699, p. 479. (2013). Jan Fabre. Cartel y parte de la exposición retrospectiva *Stigmanta*. Imagen recuperada de http://www.domusweb.it/it/arte/2013/10/29/jan_fabre_maxxi.html

Fig. 700, p. 479. Fabre, Jan (2001-2007). *Je suis sang (conte de fées médiéval)*. *Se presen-*

tó en el Festival d'Avignon 2001. Imagen recuperada de http://histriomastix.typepad.com/weblog/2007/01/bloody_good_stu.html

Fig. 701, p. 480. (France, vers 1450). Miniature illustrant la notice sur le pélican dans le manuscrit MMW 10 B 25, feuillet 32r, conservé au Museum Meermanno, Den Haag, Pays-Bas (facsimile). La danza de *Je suis sang* se basó en parte en el pelícano místico. Imagen recuperada de <http://www.summagallicana.it/lessico/p/Physiologus%20ricerche%20di%20Vermeille%20Alexandre.pdf>

Fig. 702, p. 480. Fabre, Jan (1978). *My body my blood my landscape*. Imagen recuperada de http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/2008/jan_fabre.html

Fig. 703, p. 481. Fabre, Jan (2001). *Monje*. Alambre y huesos humanos, 160 x 60 x 45 cm. Imagen recuperada de http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/2008/jan_fabre.html

Fig. 704, p. 481. Verbruggen, Pat (s. f.). Jean Fabre. Obra Exposición *Wunderkammer*. Imagen recuperada de <http://janfabre.be/angelos/en/?expo=wunderkammer-academia-belgica-2>

Fig. 705, p. 482. Fabre, Jan (2011-2013). *ILLUMINATIONS Hommage à Jérôme Bosch au Congo*. Caparazones de escarabajos tháis. Imagen recuperada de <http://inferno-magazine.com/2013/07/20/jan-fabre-illuminations-hommage-a-jerome-bosh-au-congo-au-musee-de-lille/>

Fig. 706, p. 482. Fabre, Jan (2010). Escultura perteneciente a la serie *Chapters I-XVIII*. Waxes and Bronzes. Imagen recuperada de <http://janfabre.be/angelos/en/sculptures-objects-and-installations/>

Fig. 707, p. 483. Fabre, Jan (2006). *Let Myself Drain*. Cabello humano, sangre artificial. Imagen recuperada de <http://hifas.tumblr.com/post/43452324406>

Fig. 708 y fig. 709, p. 483. Fabre, Jan (2007). *I Let Myself Drain* (Dwarf). Imágenes recuperadas de <http://quietlunch.com/i-let-myself-drain/>

Fig. 710, p. 484. Swinnen. Maolu (2001). Fabre, Jan. *Sanguis/Mantis*. Lyon, Les Substances. Imagen recuperada de http://www.artribune.com/2013/10/jan-fabre-il-performante/fabre_sanguismantis_01/

Fig. 711, p. 484. Fabre, Jan (2001). Armadura de Mantis en *Sanguis/Mantis*. Metal, leather, and cotton, 202 x 75 x 75 cm. Imagen recuperada de <http://www.sculpture.org/documents/scmag04/march04/fabre/fabre.shtml>

Fig. 712, p. 485. Fabre, Jan (2001). Escrito *On ne s'habitue pas à l'art*, realizado con su sangre en *Sanguis/Mantis*. Imagen recuperada de <http://smak.be/tentoonstelling.php?la=nl&id=246>

Fig. 713, p. 485. Fabre, Jan (2003). Instalación *Sanguis/Mantis* (Paisaje) campo de batalla. Bronce y madera molida. Imagen recuperada de http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/2008/jan_fabre.html

Fig. 714, p. 487. Maranzano, Attilio (2004). Marina Abramovic y Jan Fabre en la performance *Virgin Warrior 1 Pieta*. Imagen recuperada de <http://www.muhka.be/nl/toont/event/3054/ART-KEPT-ME-OUT-OF-JAIL>

Fig. 715, p. 487. Maranzano, Attilio? (2004). Detalle Abramovic observando al público. Imagen recuperada de http://www.blogg.org/blog-8296-themes-art_contemporain-15351-offset-10.html

- Fig. 716, p. 488. Maranzano, Attilio (2004). Marina Abramovic y Jan Fabre en la *performance Virgin Warrior I Pieta*. Imagen recuperada de <http://www.muhka.be/nl/toont/event/3054/ART-KEPT-ME-OUT-OF-JAIL>
- Fig. 717, p. 488. Maranzano, Attilio (2004). Marina Abramovic y Jan Fabre en la *performance Virgin Warrior I Pieta*. Imagen recuperada de <http://www.muhka.be/nl/toont/event/3054/ART-KEPT-ME-OUT-OF-JAIL>
- Fig. 718, p. 493. Regina José Galindo (2014). Imagen recuperada de http://milano.corriere.it/notizie/cronaca/14_marzo_25/arte-scomoda-regina-galindo-corpo-evoca-violenza-donne-97a10aee-b3fd-11e3-be28-0f08b38e26f7.shtml
- Fig. 719, p. 493. Galindo, Regina José (2000). *No perdemos nada con nacer*. Imagen recuperada de <http://www.reginajosegalindo.com/trbj/0002.html>
- Fig. 720, p. 493. Galindo, Regina José (2012). *Suelo común*. Imagen recuperada de <http://www.reginajosegalindo.com/>
- Fig. 721, p. 494. Galindo, Regina José (2002). *Lucha*. Fotograma. Imagen recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=eTswmxEFdY4>
- Fig. 722, p. 494. Galindo, Regina José (2000) *Valium 10 ml. Me inyecto 10 miligramos de Valium, permanezco sedada en el espacio de la galería*. Fotografía de Rosina Cazali. Imagen recuperada de <http://www.reginajosegalindo.com/trbj/0003.html>
- Fig. 723, p. 494. Galindo, Regina José (2008). *Reconocimiento de un cuerpo*. Fotografía de Pablo Jurgelenas. Centre culturel d'Espagne de Cordoba, Argentine, Vidéo, 12'01". Imagen recuperada de <http://ccec.org.ar/2008/07/regina-galindo-reconocimiento-de-un-cuerpo-fotos/>
- Fig. 724, p. 495. Galindo, Regina José (1999). *El dolor es un pañuelo*. Fotografía de Martín Olivares. Imagen recuperada de <http://www.reginajosegalindo.com/trbj/9901.html>
- Fig. 725, p. 495. Galindo, Regina José (2005). *Perra*. Imagen recuperada de <http://revistavozal.com/perrasxoloitzcuintles/?p=59>
- Fig. 726, p. 495. Galindo, Regina José (2005). *Perra*. Imagen recuperada de <http://revistavozal.com/perrasxoloitzcuintles/?p=59>
- Fig. 727, p. 496. Galindo, Regina José (2005). *(279) golpes*. 51 Bienal de Venecia. Fotografía de Yasimin Hage. Imagen recuperada de <http://www.reginajosegalindo.com/trbj/0503.html>
- Fig. 728, p. 496. Galindo, Regina José (2004). *Himenoplastia*. Colectiva Cinismo. Guatemala. Fotografía de Belia de Vico. Imagen recuperada de <http://www.reginajosegalindo.com/>
- Fig. 729, p. 496. Galindo, Regina José (2007). *Mientras, ellos siguen libres*. Detalle. Fotografía de David Pérez. Imagen recuperada de <http://www.reginajosegalindo.com/>
- Fig. 730, p. 497. Galindo, Regina José (2007). *Mientras, ellos siguen libres*. Detalle. Fotografía de David Pérez. Imagen recuperada de <http://www.reginajosegalindo.com/>
- Fig. 731, p. 497. Galindo, Regina José (2003). *¿Quién puede borrar las huellas?*. Fotografía de Victor Pérez. Imagen recuperada de <http://www.reginajosegalindo.com/>
- Fig. 732, p. 497. Galindo, Regina José (2003). *¿Quién puede borrar las huellas?*. Ciudad de Guatemala. Fotografía de Victor Pérez. Imagen recuperada de <http://www.brooklynmuseum>.

org/eascfa/feminist_art_base/gallery/reginajose.php?i=592

Fig. 733, p. 498. Galindo, Regina José (2003). *¿Quién puede borrar las huellas?*. Ciudad de Guatemala. Fotografía de José Osorio. Imagen recuperada de <http://www.artishock.cl/2014/04/regina-jose-galindo-estoy-viva/>

Fig. 734, p. 498. Galindo, Regina José (2004). *El peso de la Sangre*. Plaza Central, Ciudad de Guatemala. Fotografía de Belia de Vico. Imagen recuperada de <http://www.reginajosegalindo.com/>

Fig. 735, p. 499. Galindo, Regina José (2009). *Crisis Dignity*. Ciudad de Praga. Fotografía de Francisco Toralla. Imagen recuperada de <http://www.reginajosegalindo.com/>

Fig. 736, p. 499. Galindo, Regina José (2009). *Crisis Hair*. Karlin Studios. Futura, República Checa. Fotografía de Tomas Souce. Imagen recuperada de <http://www.reginajosegalindo.com/>

Fig. 737, p. 499. Galindo, Regina José (2009). *Crisis Cloth*. Comisionada y producida por Exit Art. Ciudad de Nueva York. Fotografía de Wing Yin Yau. Imagen recuperada de <http://www.reginajosegalindo.com/>

Fig. 738, p. 500. Galindo, Regina José (2009). *Crisis Blood*. Karlin Studios. Futura, República Checa. Fotograma del audiovisual. Imagen recuperada de <http://artycok.tv/lang/cs-cz/3140/3140>

Fig. 739, p. 500. Galindo, Regina José (2009). *Crisis Blood*. Karlin Studios. Futura, República Checa. Fotografía de Jiri Thyn. Imagen recuperada de <http://www.reginajosegalindo.com/>

Fig. 740, p. 500. Galindo, Regina José (2009). *Crisis Blood*. Karlin Studios. Futura, República Checa. Fotografía de Jiri Thyn. Imagen recuperada de <http://www.reginajosegalindo.com/>

Fig. 741, p. 501. Galindo, Regina José (2009). *Crisis Blood*. Karlin Studios. Futura, República Checa. Fotografía de Jiri Thyn. Imagen recuperada de <http://www.reginajosegalindo.com/>

Fig. 742, p. 501. Mendieta, Ana (1973). *Sweating Blood*. Archivo de vídeo: 3'. Ana Mendieta Collection. Galerie Lelong, New York. Imagen recuperada de <https://.wordpress.com/feminist-artist/>

Fig. 743, p. 504. Durant, Sylvie (2013). *Art Orienté Objet* (Marion Laval-Jeantet y Benoît Mangin), fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://www.parisphoto.com/agenda/art-oriente-objet>

Fig. 744, p. 504. Art Orienté Objet (1996). *"Artists" Skin Culture*. Detalle de tatuaje de animales en extinción. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://www.artorienteobjet.com/>

Fig. 745, p. 504. Art Orienté Objet (1996). *"Artists" Skin Culture*. Fragmento hibridado en piel de cerdo. Imagen recuperada de <http://art-science.univ-paris1.fr/plastik/document.php?id=485>

Fig. 746, p. 505. Art Orienté Objet (2000). *Roadkill Coat*. Exposición *Sk-interfaces* (2008). Imagen recuperada de <http://www.newmediaart.eu/skinM.html>

Fig. 747, p. 505. Art Orienté Objet (2000). *Roadkill Coat*. Detalle. Imagen recuperada de <http://www.artorienteobjet.com/>

Fig. 748, p. 506. Art Orienté Objet (2007). *Félinanthropie*. Detalle de la acción. Imagen recuperada de <http://aoo.free.fr/fr/travaux-2007-001.html>

Fig. 749, p. 506. Art Orienté Objet (2007). *Félinanthropie*. Detalle de prótesis. Imagen recuperada de <http://aoo.free.fr/fr/travaux-2007-001.html>

rada de http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_A/art-oriente-objet/AOO.htm

Fig. 750, p. 507. Art Orienté Objet (2011). *May The Horse Live in Me*. Momento previo a la inserción de sangre de caballo. Al fondo con bata blanca Benoît Mangin. En el centro la máquina liofilizadora. Imagen recuperada de http://artandsciencemeeting.pl/?page_id=306&lang=en

Fig. 751, p. 507. Art Orienté Objet (2011). *May The Horse Live in Me*. El etólogo S. Rouas está transfundiendo sangre de caballo a Laval-Jeanet. En todo el proceso el caballo se encuentra presente y está siendo tranquilizado por su cuidadora. Imagen recuperada de <http://aoo.free.fr/>

Fig. 752, p. 508. Art Orienté Objet (2011). *May The Horse Live in Me*. Primeros momentos con las prótesis. Imagen recuperada de <http://aoo.free.fr/>

Fig. 753, p. 508. Art Orienté Objet (2011). *May The Horse Live in Me*. Proceso de liofilización de la sangre mezclada de la artista y el caballo. Imagen recuperada de <http://aoo.free.fr/>

Fig. 754, p. 508. Art Orienté Objet (2011). Sangre mezclada liofilizada de la artista con rastros de sangre de caballo. Imagen recuperada de http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_A/art-oriente-objet/AOO.htm

Fig. 755, p. 509. Art Orienté Objet (2011). *Centaure*. Fotografía. Imagen recuperada de http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_A/art-oriente-objet/33-centaure.jpg

Fig. 756, p. 509. Art Orienté Objet (2011). *Le Leurre de Centaure*. Imagen recuperada de http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_A/art-oriente-objet/AOO.htm

Fig. 757, p. 510. Art Orienté Objet (2011). 2 de los 7 cofres grabados con patrones que contienen la sangre mezclada y liofilizada tomada después de la actuación. Imagen recuperada de http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_A/art-oriente-objet/AOO.htm

Fig. 758, p. 510. Art Orienté Objet (2013). *Fusión Trance*. Instalación. Imagen recuperada de http://www.congresamp2014.com/es/Trozos-de-real_Textos.php?file=Que-le-cheval-vive-en-moi_Dominique-Corpelet.html

Fig. 759, p. 510. Art Orienté Objet (2013). *Fusión Trance*. Esqueleto caballo. Cráneo cerámico y artista interviniendo. Imagen recuperada de http://www.congresamp2014.com/es/Trozos-de-real_Textos.php?file=Que-le-cheval-vive-en-moi_Dominique-Corpelet.html

Fig. 760, p. 511. Art Orienté Objet (2013). *Fusión Trance*. Instalación detalle. Imagen recuperada de http://www.congresamp2014.com/es/Trozos-de-real_Textos.php?file=Que-le-cheval-vive-en-moi_Dominique-Corpelet.html

Fig. 761, p. 511. Art Orienté Objet (2013). *Coeurs de verre (cheval-femme)*. Verre rouge, 46 x 60 x 34 cm, production pour le musée de la Chasse et de la Nature. Imagen recuperada de <https://www.flickr.com/photos/62300049@N06/12640633003/in/photostream/>

Fig. 762, p. 511. Art Orienté Objet (2011). *Vídeo Imune piel* (6'). Logrado con la ayuda del Laboratorio de inmunólogos de la Universidad de Poitiers, colección de los artistas. Imagen recuperada de http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_A/art-oriente-objet/AOO.htm

Fig. 763, p. 515. Abel Azcona. Imagen recuperada de <http://www.abel-azcona.com/cuarto-publico>

- Fig. 764, p. 515. Azcona, Abel (2012). *Eating a Koran*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://www.abel-azcona.com/eating-a-koran>
- Fig. 765 y fig. 766, p. 516. Azcona, Abel (2014). *Feed me* y día 3 la *performance*. Fotografía de Alicia M. Hevia. Madrid. Imágenes modificadas de su visualización horizontal originaria. Imágenes recuperadas de <http://www.abel-azcona.com/feed-me>
- Fig. 767, p. 517. Azcona, Abel y Rojas, Paola (2014). *Peseshkef*. Bogotá. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://www.abel-azcona.com/peseshkef>
- Fig. 768, p. 517. Azcona, Abel y Rojas, Paola (2014). *Peseshkef*. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://www.abel-azcona.com/peseshkef>
- Fig. 769, p. 517. Azcona, Abel (2012). *Giving birth*. Fotografía de Dario Missaghian. Imagen recuperada de <http://www.abel-azcona.com/giving-birth>
- Fig. 770, p. 518. Azcona, Abel (2013). *Primal wound* (Pamplona, Málaga, Bogotá 2012-2013). Fotografía de Viviana Cardenas. Imagen recuperada de <http://www.abel-azcona.com/primal-wound>
- Fig. 771, p. 518. Azcona, Abel (2014). *Voyeur. Eduardo y Abel*. Madrid. Fotografía de Juanma Carrillo. Imagen recuperada de <http://www.abel-azcona.com/voyeur>
- Fig. 772, p. 518. Azcona, Abel (2013). *Empathy and prostitution*. Fotografía de Viviana Cárdenas (Bogotá). Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://www.abel-azcona.com/empathy-and-prostitution>
- Fig. 773, p. 519. Azcona, Abel (2013). *Black hole: Confinement In Search Of Identity*. Imagen recuperada de <http://www.abel-azcona.com/black-hole>
- Fig. 774, p. 519. Azcona, Abel (2013). *Nine container: Confinement In Search Of Identity* (Lyon, 2013). Fotografía de Romuald&PJ. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://www.abel-azcona.com/nine-container>
- Fig. 775, p. 520. Azcona, Abel y Rojas, Paola (2014). *Aleha*. De la serie *Visibles*. A partir de los 5 años de edad fue abusada sexualmente durante 5 años por tres hermanos y unos vecinos. Debajo de la imagen una carta escrita por ella a sus agresores. Imagen recuperada de <http://www.abel-azcona.com/visibles>
- Fig. 776, p. 520. Azcona, Abel y Rojas, Paola (2014). *Miguel Ángel*. De la serie *Visibles*. A partir de los 8 años de edad fue abusado sexualmente durante años por un primo carnal. Imagen recuperada de <http://www.abel-azcona.com/visibles>
- Fig. 777, p. 521. Azcona, Abel (2013). *AntiBasque*. Film experimental + Video Art + Performance Art de Karlos Alastruey & Abel Azcona. Fotografía de Dario Missaghian. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://www.abel-azcona.com/antibasque>
- Fig. 778, p. 521. Azcona, Abel y Alastruey, Aintzane (2013). *AntiBasque*. Film experimental + Video Art + Performance Art de Karlos Alastruey & Abel Azcona. Fotografía de Dario Missaghian. Imagen recuperada de <http://www.abel-azcona.com/antibasque>
- Fig. 779, p. 521. Azcona, Abel (2013). *AntiBasque*. Film experimental + Video Art + Performance Art de Karlos Alastruey & Abel Azcona. Fotografía de Dario Missaghian. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://www.abel-azcona.com/antibasque>

Fig. 780, p. 522. Azcona, Abel (2013). *Jihad 191*. Imagen recuperada de <http://www.abel-azcona.com/eating-a-koran>

Fig. 781, p. 522. (2013). Conferencia de Abel Azcona en Copenhague. Imagen recuperada de <http://www.abel-azcona.com/eating-a-koran>

Fig. 782, p. 522. (2013). Encuentro de Abel Azcona con Lars Vilks en Copenhague. Imagen recuperada de <http://www.abel-azcona.com/eating-a-koran>

Fig. 783, p. 524. Azcona, Abel (2013). *My body my rules*. Fotografía de Agustín Bobo. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://www.abel-azcona.com/my-body-my-rules>

Fig. 784, p. 524. Azcona, Abel (2013). *My body my rules*. Fotografía de Iban Aguinaga. Fragmento de imagen. Imagen recuperada de <http://www.abel-azcona.com/my-body-my-rules>

6.2. Referencias bibliográficas

- ABC (Viana, Israel, 2010). *El “buitre” de Kevin Carter, a escena*. Información recuperada de <http://www.abc.es/20100219/historia-/buitre-kevin-carter-escena-201002191024.html>
Página activa a fecha: 04/05/2015.
- ABC (Güell, María, 2012). Artículo *Mona Hatoum despliega su jardín de instalaciones en la Fundación Miró*. Información recuperada de <http://www.abc.es/20120621/cultura-arte/abci-mona-hatoum-despliega-jardin-201206201925.html> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Abraham, Clet (2013). *Las señales de tráfico, el arte del Poblenou*. Información recuperada de <https://artecondal.wordpress.com/2013/12/03/abraham/> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- AIDS (2014). *Circuncisión*. Información recuperada de <http://www.aidsmap.com/page/2892678/>
Página activa a fecha: 04/05/2015.
- AiraM (2010). Artículo *Contaminación artística. El dolor en el arte*. Cita de Gina Pane (s. f.). Información recuperada de <http://airamcontaminacionartistica.blogspot.com.es/2010/02/gina-pa-ne.html> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Alberto. Factor 17 (2011). *El caos estructurado. Pensamiento ilusorio*. Información recuperada de <http://www.epsilon.es/hominidus/i-pensamiento-ilusorio.htm>
Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Alfonso Hernán, Eduardo (2002). *Curso de medicina natural en 40 lecciones*. Argentina. Editorial Kier.
- Aliaga, Juan Vicente (2007). Artículo *La política elocuente del cuerpo*. Información recuperada de <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/05/la-elocuencia-politica-del-cuerpo-juan.html>
Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Alonso Fernández-Checa, José Felipe (1995) Definición de la sangre de oro en *Diccionario de Alquimia Cábalas y simbología*, p. 323. Madrid: Editorial Trigo.
- Altozano, Manuel (2014). Artículo *La Audiencia absuelve a una pareja gambiana de la ablación de sus dos hijas*. Información recuperada de http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/02/25/actualidad/1393341989_288576.html Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Amela, Victor-M (2011). Entrevista a Angaangaq, jefe espiritual de los esquimales. *Deshiela tu corazón y veras la belleza del mundo*. Información recuperada de <http://www.lavanguardia.com/lacontra/20110506/54149548361/deshiela-tu-corazon-y-veras-la-belleza-del-mundo.html>
Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Amorós Blasco, Lorena (2005). *Abismos de la mirada. La experiencia el autorretrato último*. Capítulo 3: Experiencias del arte extremo I, p. 107. Ad Hoc Ensayo. Murcia. CendeaC.
- Amy, Michäel (Sculpture, 2004). *Measuring the Clouds: A Conversation with Jan Fabre*. Información recuperada de <http://www.sculpture.org/documents/scmag04/march04/fabre/fabre.shtml>
Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Angelini, Milagros (2013) *Mulier, Mulieris VII*. Martí Ciriquián, Elena (2013). Catálogo. MUA, Museo de la Universidad de Alicante: *Mulier, mulieris un año más*. Información recuperada de <http://milagros-angelini.webnode.es/instalaciones/after-marcel-duchamp-12-paysages-fautifs/>

Página activa a fecha: 04/05/2015.

Anorexia (2014). Asociación en defensa de la atención a la anorexia nerviosa y bulimia. Información recuperada de <http://www.dsalud.com/index.php?pagina=articulo&c=1409> y de <http://www.adaner.org/> Páginas activas a fecha: 04/05/2015.

Antón, Jacinto (El País, 2003). *Jan Fabre ofrece un elogio de la sangre en el festival Grec*. Información recuperada de http://elpais.com/diario/2003/07/17/espectaculos/1058392802_850215.html Página activa a fecha: 04/05/2015.

Antoni, Janine (2003). Roer (1992). Información recuperada de <http://www.art21.org/images/janine-antoni/gnaw-detail-1992> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Antúnez. M. L. y Kac, E (1996). Manifiesto *Arte robótica*. Información recuperada de <http://www.ekac.org/kac.roca.sp.html> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Arellano Luna, Mabel (2014). Tesis de grado. *Memoria y sacrificio: El material orgánico en la obra de Paula Santiago*. Universidad Iberoamericana, México. Información recuperada de <http://www.bib.uia.mx/tesis/pdf/015907/015907.pdf> Página activa a fecha: 04/05/2015

Art & Life (2011). *A&P: Prohibida “La Última Cena” de Marithé-François-Girbaud #7*. Información recuperada de <http://theartandlife.blogspot.com.es/2011/06/prohibida-la-ultima-cena-de-marithe.html> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Artaud, Antonin (1938). *El teatro y su doble*. Traducción de Alonso y Abelenda (2001) Barcelona: Edhasa y del artista Akizur Información recuperada de <http://www.youtube.com/user/ruzickaw> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Arthagnan, Cecilia (2011). *Cuerpo y Arte*. Información recuperada de <http://paralelotrac.wordpress.com/constelaciontrac/cuerpo-y-arte-cecilia-arthagnan/> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Asparkia (2013). Texto *La obra literaria de Regina José Galindo*. Asparkia: Investigación feminista, ISSN 1132-8231, N° 24, 2013. Información recuperada de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4729455> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Athey, Ron (s. f.). Biografía. Información recuperada de su página <http://www.ronathey.com/bio.pdf> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Avendaño Santana, Lynda E. (2012). Artículo *Ana Mendieta. Trazas de cuerpo-huellas que obliteran improntas*. Información recuperada de <http://artglobalizationinterculturality.com/es/equipo/doctorado/lynda-avendano-santana/ana-mendieta-trazas-de-cuerpo-huellas-que-obliteran-improntas/> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Azcona, Abel (2014). Declaraciones en su página web. Información recuperada de <http://www.abel-azcona.com/visibles> Página activa a fecha: 04/05/2015.

“ ” (2014). Artículo *Artistas de mierda*. Información recuperada de <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/artistas-de-mierda/> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Aznar Almazán, Sagrario (2000). *El arte de acción*. Donostia: Editorial Nerea . Cita recogida por Aznar de A. Artaud en *El teatro y su doble* y citas de la autora.

Bainvel, Jean (1910). *Devotion to the Sacred Heart of Jesus*. The Catholic Encyclopedia. Vol. 7. New York: Robert Appleton Company. En traducción de Javier Algara Cossío. Información

- recuperada de http://ec.aciprensa.com/wiki/Devoci%C3%B3n_al_Sagrado_Coraz%C3%B3n_de_Jes%C3%BA Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Bataille, George (1961). *Las lágrimas de Eros*. Edición de (1997). Barcelona. Tusquets editores.
- Baudrillard, Jean (2006). *El Complot del Arte Ilusión y Desilusión Estéticas*. P. 39. Argentina. Amorrortu editores.
- Bellmer, Hans (1938- 1957). Pequeña anatomía del inconsciente físico o la anatomía de la imagen recogido en *El erotismo en el arte del siglo XX*, p. 52. España. Editorial Taschen (1993).
- Bishop, Clifford (1996). *Sexo y espíritu: Éxtasis, transcendencia, ritual y tabú*, p. 10. España. Editorial Debate.
- Berlín. (EFE).-- Sangre, sudor, lágrimas, pero también orina y vómitos abundan en la muestra “Into Me/Out of Me”, que se inaugura mañana y que recoge la posición de más de un centenar de artistas como Andy Warhol, Félix González-Torres, Ana Mendieta o Santiago Sierra sobre procesos corporales. Información recuperada de <http://www.elcorreogallego.es/cultura/ecg/muestra-berlin-plasma-procesos-interacciones-corporales/idNoticia-108412/> Página activa a fecha: 09/05/2015.
- Bernárdez Rodal, Asunción (2013). Artículo *El viaje de Marina Abramovic y Lady Gaga a través de la hipermodernidad: “Si compartes tus fans, te doy capital simbólico”*. Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid. Información recuperada de <http://revistas.ucm.es/index.php/INFE/rt/metadatos/41879/0> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Blake, William (1794-1815). Libro de Urizen Lambert. Información recuperada de la Biblioteca Digital Mundial <http://www.wdl.org/es/item/201/> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Borneo, decapitaciones. Información recuperada de <http://www.zenit.org/es/articles/un-misionero-documenta-la-matanza-de-los-cortadores-de-cabezas-de-borneo> y en <http://www.terra.com.mx/noticias/articulo/59432/Los+Dayak+cortan+3+mil+cabezas+en+Borneo.html> Páginas activas a fecha: 04/05/2015.
- Brooks, Katherine (2012). Artículo *Artist Jordan Eagles Displays Blood Art In “Hemofields” Exhibition At Krause Gallery*. Escrito para el Huffpost. Información recuperada de http://www.huffingtonpost.com/2012/08/02/jordan-eagles-hemofields_n_1725885.html Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Brus, Gunter (1966). Declaración recogida del catálogo *Quietud nerviosa en el horizonte*. Comisaria: Monika Faber (2005). Información recuperada de <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/artistas/fundadores/brus/brus.htm> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós. Acerca del término Queer. Información recuperada de <http://judithbutlerenespanol.blogspot.com.es/> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Byström, Emma Arvida (2012). Declaración de la artista. Información recuperada de <http://www.mujeresfotografias.com/2012/06/las-polemicas-fotografias-de-emma.html>

Página activa a fecha: 04/05/2015.

Calvera, Leonor (2004-2009). *La sangre. Realidad y simbolismo*. Cita a Susanne Langer y su libro *Nueva clave de la filosofía*. Información recuperada de <http://www.extranjeraweb.com.ar/minotauro/minotauro70.html> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Calvo, Ernesto (2000). Artículo sobre Carranza. Revista *Lápiz* nº 168, p. 47. España.

Camarassa, Vicente (2008). *Goya el primer artista moderno I. Cómo mirar lo innombrable. La nueva imagen de la guerra*. Información recuperada de: <http://sdelbiombo.blogia.com/2008/072301-goya-el-primer-artista-moderno-i.-como-mirar-lo-innombrable.-la-nueva-imagen-de-.php>

Página activa a fecha: 04/05/2015.

Campoy, J. A. (2005). Artículo *Cómo conocer nuestro estado de salud !con sólo 3 gotas de sangre!*. Artículo publicado en *Discovery Salud* nº 76. Madrid. Información recuperada de <http://www.dsalud.com/index.php?pagina=articulo&c=492> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Carpio, Francisco (2000). Artículo *Verdades (in) soportables*. Revista *Lápiz* 168. España.

Carrano, Patricia (2008). *Las escandalosas veinte mujeres que han hecho historia*. Madrid. Editorial Siruela.

Carreiro Lago, Fabio y López Alonso, Araceli (2014). Capítulo *Las esculturas de piel de cabra de Araceli López Alonso*. Del libro *Bellas Artes y trincheras artísticas* libro coordinado por José L. Fajardo. Grupo Eumed.net. España.

Castelli, Francesco (2010). Libro *La “autobiografía” secreta del Padre Pio: La investigación del Santo Oficio*. Colección Arcaduz. Madrid. Ediciones Palabra. S.A.

Castro Flórez, Fernando (2014). Texto *Consideraciones sobre la obra excesiva de Jan Fabre*, para el catálogo de la exposición *Zeno brains and oracle stones* (2014). Información recuperada de <http://janfabre.iebalearics.org/es/textos/texto-original-castro-catalogo.html>

Página activa a fecha: 04/05/2015.

Celdrán, Helena (2013). Artículo *Las vírgenes enfermizas y de inspiración barroca de la surrealista pop Jasmine Worth*. Información recuperada de <http://www.20minutos.com/noticia/5107/0/jasmine-worth/pintura/virgenes/#xtor=AD-1&xts=513357> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Circuncisión judía. Información recuperada de <http://noticias.terra.com.ar/sociedad/ritual-judio-de-circuncision-deja-dos-ninos-muertos-en-eeuu,609ec9f9238c7310VgnVCM3000009acceb0aRCRD.html> Noticia de haber ganado el juicio, información recuperada en <http://www.abc.es/agencias/noticia.asp?noticia=1647220> Páginas activas a fecha: 04/05/2015.

Cirlot, J. E. (1998). *Diccionario de símbolos*. Madrid. Editorial Siruela.

Clamp, Brian Paul (2006). *Nancy Burson: La mano de Dios*. Información recuperada de <http://clampart.com/2006/09/the-hand-of-god/> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Clarín (2012). *Desconsuelo en Dublín: robaron el corazón del santo patrono de la ciudad*. Información recuperada de http://www.clarin.com/sociedad/Desconsuelo-Dublin-robaron-corazon-patrono_0_657534511.html Página activa a fecha: 04/05/2015.

Clarín (s.f.). *Celebrities que se autolesionan: el riesgo del mal ejemplo*. Cita Johnny Depp. Información recuperada de <http://entremujeres.clarin.com/entretenimientos/famosos/Celebrities-au>

tolesionan-autoagresion-self_harm-self_injure_0_458354243.html

Página activa a fecha: 04/05/2015.

COAL (2012). *Conférence: "Trust me, i'm an artist": towards an ethics of art and science collaboration*. Proyetcoal. Información vigente y recuperada de <http://www.projetcoal.org/coal/2012/05/22/conf%C3%A9rence-%E2%80%9Ctrust-me-i%E2%80%99m-an-artist-towards-an-ethics-of-art-and-science-collaboration%E2%80%9D/>

Página activa a fecha: 04/05/2015.

Coelho, Paulo (2001). *Aleph*, p. 67. Barcelona. Editorial Planeta.

Colin, Juan Pablo (2007). *Marina Abramovic: Carne de Cañón*. Arte Al Limite, enero-febrero, 2007. pp 12-20. Información recuperada de <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/3344/lang/3> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Contreras, Jorge (1996-2002). *Paula Santiago*. Comisario exposición en MARCO. Información recuperada de <http://www.marco.org.mx/index.pl?i=105&ia=1&ib=2007&ic=40>

Página activa a fecha: 04/05/2015.

Corán 2:1731. Información recuperad de <http://es.wikipedia.org/wiki/Halal> y de <http://www.musulmanesandaluces.org/fiqh%20sunna/practica-at-tahara-2.htm>

Páginas activas a fecha: 04/05/2015.

Cordier, Daniel (1963). Hans Bellmer, p. 145. París. Editorial Daniel Cordier.

Costa, Pedro (2006). Artículo *La vampira del carrer Ponent*. Información recuperada de http://el-pais.com/diario/2006/01/01/eps/1136100421_850215.html Página activa a fecha: 04/05/2015.

Cowan, Chris (2004). Entrevista Eneagrama y Dinámica Espiral llevada a cabo por Jack Labanauskas al Dr Cowan, Natasha Todorovic, Fabien y Patricia Chabreul. Información recuperada de http://www.enneagramme.com/Articles/2004/EM_0409_a1-es.htm

Página activa a fecha: 04/05/2015.

Cristerna, María José. Documentación sobre la mujer vampiro. Información recuperada de [http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/most-body-modifications-\(female\)](http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/most-body-modifications-(female))

Página activa a fecha: 04/05/2015.

Cruz, A y Jones A (2000). *Cindy Sherman: Retrospective*. Nueva York. Editorial Thames & Hudson.

Dalí (s. f.). Declaraciones sobre *Los caprichos* de Goya. Información recuperada de <http://titi-ta-blah.blogspot.com.es/2011/03/del-capricho-al-disparate.html> y de <http://www.williambenettmodern.com/artists/dali/pieces/DALI1247.php> Páginas activas a fecha: 04/05/2015

Dalmau, Miguel (2012). *El ocaso del pudor*. Barcelona. Editorial Edhasa.

Debatty, Regine (2012). Blog *Degenerate Art Stream*. Información recuperada de <http://degenerateartstream.blogspot.com.es/2012/07/golden-bowels-horse-blood-by-meghan.html>

Página activa a fecha: 04/05/2015.

De la Colina, Laura (2011). *Las posibilidades de un mito: especificidades del accionismo vienés*. En el artículo cita de Peter Sloterdijk de su libro *Ira y Tiempo*, p. 14. Información recuperada de http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/acis/docs/20110209_de_la_colina_%20accio-

nismo.pdf Página activa a fecha: 04/05/2015.

Didi-Huberman, George (2007). *L'image ouverte*, 30. París. Editorial Gallimard.

Diehl, Victoria (2003-2007). *Vida y muerte de las estatuas*. Información recuperada de <https://victoriadiehl.wordpress.com/vida-y-muerte-de-las-estatuas/> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Dogan, Antune. Noticias recuperadas de: <http://www.eldiario.ec/noticias-manabi-ecuador/300959-la-sangre-de-los-cristianos-asesinados-en-siria-es-puesta-en-venta-denuncia-una-monja/> de http://noticias.lainformacion.com/mundo/los-islamistas-sirios-venden-sangre-cristiana-a-100-000-dolares-la-botella_s85rIVgFmFnbf8gkFLjmh/ y de <http://www.minutodigital.com/2014/09/17/musulmanes-cortan-los-pechos-de-las-muchachas-cristianas-secuestrados-en-siria-e-irak/> y de <http://www.geocities.ws/sisterhatune> Páginas activas a fecha: 04/05/2015.

Eagles, Jordan (s. f.). Declaraciones sobre *Mother & Child*. Información recuperada de http://thediagram.com/3_2/eagles.html Página activa a fecha: 04/05/2015.

EFE (2013). *India: Madre quemó vivo en ritual a un hijo para salvar al otro*. Noticia sobre el caso de Ranju Devi. Documento visual de NDTV. Información recuperada de <http://peru21.pe/mundo/india-madre-quemo-vivo-ritual-uno-sus-gemelos-salvar-al-otro-2162724> Página activa a fecha: 04/05/2015.

EFE (2014). *Hombre sacrifica a un niño en un ritual para curarse de una enfermedad*. Muertes rituales. Información recuperada de <http://www.ultimahora.com/hombre-sacrifica-un-nino-un-ritual-curarse-una-enfermedad-n834024.html> Página activa a fecha: 04/05/2015.

EFE (2014). *Hallan 20 cadáveres y rescatan 23 víctimas de rituales en una casa de Nigeria*. Información recuperada de <http://noticias.terra.com/crimenes/hallan-20-cadaveres-y-rescatan-23-victimas-de-rituales-en-una-casa-de-nigeria,2a9268d5cdf4410VgnCLD2000000ec6eb0aRCRD.html> Página activa a fecha: 04/05/2015.

EFE (2013). *Secta quemó vivo a un bebé por creer que era el anticristo*. Información recuperada de http://www.diariolibre.com/quecosas/2013/04/26/i380909_secta-quem-vivo-beb-por-creer-que-era-anticristo.html Página activa a fecha: 04/05/2015.

El Comercio (2012). *Este artista hace autorretratos con su propia sangre*. Entrevista a Marc Quinn. Información recuperada de <http://elcomercio.pe/mundo/actualidad/este-artista-hace-autorretratos-su-propia-sangre-noticia-1430066> Página activa a fecha: 04/05/2015.

El Mundo, El Cultural, Espejo, Bea (2010). Entrevista a Mona Hatoum. Información recuperada de <http://www.elcultural.es/revista/arte/Mona-Hatoum/27933> Página activa a fecha: 04/05/2015.

El Mundo (Mármol, Francis, 2014) Artículo *Marc Quinn invoca a Goya y Zurbarán en su "Violencia y serenidad"*. Información recuperada de <http://www.elmundo.es/andalucia/2014/09/12/5412e442268e3ec7088b4585.html> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Eliade, Mircea (1955). Prólogo en *Imágenes & Símbolos*. Barcelona: Taurus (1999).

Eliade, Mircea (1976). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Madrid. S. L. Fondo de Cultura Económica de España, 2001.

Eliade, Mircea y Couliano, Joan. P. (1990). *Diccionario de las religiones*. Apartado 25. 1. España. Circulo de lectores.

- Escarificaciones. Varias fuentes de información. Informaciones recuperadas de <http://www.cuerpoyarte.com> de <http://bodyart.batanga.com/2009-04-29/8424/tecnicas-de-escarificacion-branding> y de <http://laplumadelangelnegro.blogspot.com.es/p/body-piercing.html>
 Páginas activas a fecha: 04/05/2015.
- Escarpit, Françoise (2005). *Botero blande el pincel contra la tortura en Irak*. Información recuperada de <http://www.jornada.unam.mx/2005/10/28/index.php?section=cultura&article=a56n1cul>
 Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Espada, Rubén (2011). *Acción 31, La Inmaculada Concepción. Hermann Nitsch*. Información recuperada de <http://es.scribd.com/doc/47867582/Ruben-Espada-Hermann-Nitsch>
 Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Europa Press (2015). Noticia *Muere el hombre que se quemó a lo bonzo en Granada*. Información recuperada de <http://www.europapress.es/andalucia/noticia-muere-hombre-quemo-bonzo-campanario-iglesia-capital-20150116132328.html> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Faquir. Información recuperada de <http://es.wikipedia.org/wiki/Faquir> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Febrer, Nieves (2009). Artículo *Arte de género: cuerpos profanados y fenómenos andróginos (Imagen y teoría desde una perspectiva antropológica)*. Revista *Observaciones Filosóficas* nº 9. Información recuperada de <http://www.observacionesfilosoficas.net/artedegenero.htm> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Ferrater Mora (1991). *Diccionario de filosofía*. Merleau Ponty, p 2186. España. Círculo de lectores.
- Fisas, Carlos (1989). *Historia de las historias de amor*. Barcelona. Editorial Planeta.
- Foley, James Wright. Información recuperada de http://es.wikipedia.org/wiki/James_Foley_%28fotoperiodista%29 Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Fontenoy, Frédéric. Página del artista. Información recuperada de <http://www.fredericfontenoy.com/Site/Alkama.html> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Franco-López, Lorena (2013). Artículo *David Nebrada y la fluctuación de su construcción*. Información recuperada de http://www.academia.edu/4280079/David_Nebreda#
 Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Futura (2009). Regina José Galindo: Crisis / Blood. Información recuperada de <http://www.futuraproject.cz/en/karlin-studios/exhibitions/2009/regina-jose-galindo-crisis-blood-2672009/>
 Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Gaga, Lady (2012) Lady Gaga confirma que su primer perfume contiene sangre y semen. Información recuperada de <http://www.elmundo.es/america/2011/02/28/gentes/1298933172.html> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Galindo, Regina José (2013). La obra literaria de Regina José Galindo. *Asparkia: Investigación feminista*, nº 4, 2013. Información recuperada de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4729455> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Galo, Julio (2013). *La verdad que oculta el facial de sangre de Kim Kardashian*. Declaraciones del

médico. Información recuperada de <http://bellezaymoda.univision.com/nbl-u/celebridades/trucos-de-famosas/article/2013-03-14/rodner-figueroa-entrevista-medico-facial-sangre-kim-kardashian> Página activa a fecha: 04/05/2015.

García, M^a Ángeles (biodescodificadora). Testimonio sobre la sangre, documento correo.

García, Oscar (2013). Artículo *Abel Azcona denuncia del terrorismo islámico con su proyecto "Jihad 191"*. Información recuperada de <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/abel-azcona-denuncia-del-terrorismo-islamico-con-su-proyecto-jihad-191/> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Génesis 9: 2-4. Pinedo, Moisés (s. f.). Artículo *El consumo de sangre y el Nuevo Testamento*. Información recuperada de <http://www.ebglobal.org/inicio/el-consumo-de-sangre-y-el-nuevo-testamento.html> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Genet, Jean (s. f.) Artículo del año 2012. *El artista que busca iluminar la herida secreta de todo ser*. Información recuperada de <http://www.lanacion.com.ar/1516126-el-artista-que-busca-iluminar-la-herida-secreta-de-todo-ser> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Gilgamesh, epopeya. Información recuperada de http://www.nationalgeographic.com.es/articulo/ng_magazine/reportajes/7746/epopeya_gilgamesh.html?_page=2 Página activa a fecha: 04/05/2015.

Goldberg, Roselee (2002). *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente*. España. Ediciones Destino, Grupo Planeta. Del original *Performance Art from Futurism to the Present* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1988). En *Anthropoetics* n° 5.

González, Grecia (2012). *Paula Santiago, de lo íntimo a lo transgresor*. Información recuperada de <http://galatea-arte.com/articulo/2012/03/02/paula-santiago-de-lo-%C3%ADntimo-lo-transgresor> Página activa a fecha: 08/2013.

González Serrano, Pilar (1995). Artículo *La génesis de los dioses frigios: Cibeles y Attis*, p. 106. Información recuperada de <http://revistas.ucm.es/index.php/ILUR/article/viewFile/ILUR9595110105A/27241> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Gras, Irene (2011). Artículo *Art... what else?*. Cita de Sherrie Levine (s.f.). Información recuperada de <http://artekunstart.blogspot.com.es/2011/03/mujeres.html> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Grindradáp, festival. Tradición de matanza de ballenas. Información recuperada de <http://www.americanatv.com.pe/noticias/internacionales/dinamarca-ballenas-y-delfines-son-asesinados-en-matanza-tradicional-n127673> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Guardiola, Andrés (2010). *La Santa Sangre de Cristo ¿Revelación divina? o leyenda milenaria*. Artículo recuperado de http://www.codigosnews.com/data2/index.php?option=com_content&view=article&id=816:la-santa-sangre-de-cristo-revelacion-como-de-aventura-de-indiana-jones&catid=45:expediente-c&Itemid=67 Página activa a fecha: 04/05/2015.

Guash, Anna María (2000). *Los Manifiestos del arte posmoderno*. Texto de exposiciones. Madrid. Editorial Akal. Cita de Kristeva, Julia (1973) *The System and the Speaking Subject*.

Haram, Boko. Sobre la secta Boko Haram . Información recuperada de http://internacional.elpais.com/internacional/2014/12/18/actualidad/1418923232_933038.html Página activa a fecha:

04/05/2015.

Helnwein, Gottfried (2009). Declaración sobre *Los desastres de la Guerra, en memoria de Francisco de Goya*. Información recuperada de <http://hispano.helnwein.com/> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Hernández Navarro, Miguel Ángel (2012). Artículo *Jan Fabre y el retorno de la belleza*. Información recuperada de http://nohalugar.blogspot.com.es/2012_12_01_archive.html Página activa a fecha: 04/05/2015.

Hewitt, Kim (1997). *Mutilating the Body: Identity in Blood and Ink*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Press.

Hola (2010). Artículo *José Tomás tras recibir el alta médica: "México, recibí la sangre de tu pueblo, no me puedo sentir más mexicano"*. Información recuperada de <http://www.hola.com/famosos/2010050214130/Jose/Tomas/alta-medica/> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Horcajada González, Ricardo (2014). Capítulo *La sangre como material de dibujo*. Perteneciente al libro coordinado por Crespo Fajardo, José Luis (2014) *Bellas artes y trincheras creativas*. Grupo de investigación Eumed.net. Universidad de Málaga, colabora Universidad de Cuenca (Ecuador).

Horn, Rebecca (2014). Entrevista *Rebecca Horn, la creadora de las esculturas corporales, cumple 70 años* (El Universal). Información recuperada de <http://www.eluniversal.com/arte-y-entretenimiento/cultura/140323/rebecca-horn-la-creadora-de-las-esculturas-corporales-cumple-70> Página activa a fecha: 04/05/2015.

“(1970). Poema recuperado de <https://perfectionofperplexion.wordpress.com/category/photospage/8/> Página activa a fecha: 08/2013.

“(s. f.). Declaración sobre su obra *Overflowing Blood Machine* (1970). Información recuperada de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-overflowing-blood-machine-t07843> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Ideal (2009). *158 cortes por un desengaño*. Artículo sobre Marilyn Manson. Información recuperada de <http://www.ideal.es/granada/20090626/sociedad/cortes-desengano-20090626.html> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Iglesia Lodaes, Gracia (2011). *Marina Abramovic, vida y muerte de la mujer-arte*. Artículo presentado en la Institución: Coordinadora del Colegio de Periodismo Cultural del Instituto Superior de Arte (I|Art). Entrevista interior recogida de Stiles, Kristine (Biesenbach & Iles 2008). Información recuperada de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4026927> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Iñigo, María (2002). *Ana Mendieta. Espacio, Tiempo y Forma*. Serie Vil, H.” del Arte, t. 15, 2002. Págs. 405-423. Información recuperada de <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/viewFile/2398/2271> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Istar. Información recuperada de <http://es.wikipedia.org/wiki/Ishtar> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Fisher, Rose-Lynn (2013). *La Topografía de las Lágrimas*. Información recuperada de <http://ro->

se-lynnfisher.com/tears.html Página activa a fecha: 04/05/2015.

Janin, Beatriz (2008). Artículo *Niños encopreticos: la organización anal y sus perturbaciones. Sobre la organización anal y los estudios de Freud, en las Trasmudaciones de las pulsiones y el erotismo anal (1915 -1917)*. Información recuperada de <http://www.sepypna.com/articulos/ninos-encopreticos-organizacion-anal-perturbaciones/> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Jarosi, Susan (2013). *La subjetividad traumática y el continuo de la historia: de Hermann Nitsch Orgías Misterios Teatro*. Historia del Arte 36, no. 4 (septiembre 2013): 834-863. Información recuperada de http://www.readcube.com/articles/10.1111%2F1467-8365.12001?r3_referrer=wol&tracking_action=preview_click&show_checkout=1&purchase_referrer=onlinelibrary.wiley.com Página activa a fecha: 04/05/2015.

Jensen, Adolf F. (1963). *Myth and Cult Among Primitive Peoples*. HBD. Información recuperada de <http://www.jstor.org/discover/10.2307/2739972?uid=3737952&uid=2&uid=4&sid=21106701167293> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Jiménez García, Darío (2013). Artículo *Enriqueta Martí; la vampira de Barcelona*. Información recuperada de <http://elrincondedario.blogspot.com.es/2013/05/enriqueta-martila-vampira-de-barcelona.html> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Johnson, Dominic (2013). *Pleading in the Blood: The Art and Performances of Ron Athey*. Intellective, UK. Información recuperada de <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10486801.2013.765124> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Jolie, Angeline (2013). Artículo *My Medical Choice*. Información recuperada de http://www.nytimes.com/2013/05/14/opinion/my-medical-choice.html?_r=0 Página activa a fecha: 04/05/2015.

Jones, Ameline (2006). *El cuerpo del artista*. España. Phaidon Press Limited.

Juan, Alejandro (2010). *La fiesta ha comenzado*. Declaraciones de Frida Toledo. Información recuperada de <http://clon.uam.mx/spip.php?article1264> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Jung, Carl Gustav y Jaffé, Aniela (1961) *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Información recuperada de <http://eskenazi.net16.net/Recuerdos.pdf> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Jung, Carl Gustav (1914-1930). *El libro Rojo*. Buenos Aires. El hilo de Ariadna, 2010.

Kaprow, Allan (1958). *The Legacy of Jackson Pollock*. Información recuperada de <http://es.scribd.com/doc/80593350/Allan-Kaprow-Legacy-of-Jackson-Pollock-1958#scribd> Página activa a fecha: 04/05/2015.

Kistler, Ralph Josef (2012). Cita de Mühl en la tesis doctoral *La modernidad y los territorios del ocio: el caso de El Cabrito de La Gomera*. Universidad de la Laguna. España.

Kuspit, Donald (1996). *Ana Mendieta, cuerpo autónomo*. Del libro de Moure, Gloria (1996) *Ana Mendieta*. Barcelona. Ediciones Polígrafa.

Labella, Carmen (2010). Artículo *Tres experiencias performáticas sobre deseo, suplicio y feminidad*. Información recuperada de http://www.investigartes.com/inicio/index.php?option=com_content&view=article&id=72:tres-experiencias-performaticas-sobre-deseo-suplicio-y-feminidad&catid=36&Itemid=72 Página activa a fecha: 04/05/2015.

- Lápiz (Lóránd Hegyi, Pia Jardí , 1997). *Entrevista con Hermann Nitsch: teatro de orgías y misterios*. España. Revista Lápiz nº 138.
- Lápiz. (Galiana, Jesús, 2005). *Comprensión del arte: arte “degenerado”*. España. Revista Internacional de Arte nº 212.
- Laporte, Dominique (1978). *Historia de la mierda*, p. 59. Valencia: editorial: pre-textos (1998).
- Laval-Jeantet, Marion (2011). Artículo *Self-animalité*. Información recuperada de <http://art-science.univ-paris1.fr/plastik/document.php?id=485> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Lazarová, Daniela (2010). Artículo *Battle over ownership rights sends Prague Golem into hiding*. Información recuperada de <http://www.radio.cz/en/section/curraffrs/battle-over-ownership-rights-sends-prague-golem-into-hiding> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Le Gentil, Pierre (1959). Chapter 19: *The Work of Robert de Boron and the Didot Perceval, Arthurian Literature in the Middle Ages, A Collaborative History*, (ed. R.S. Loomis). Oxford: Clarendon Press. Información recuperada de <http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/1018185> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Lebel, J. J (1966). *Le happeing*. Manifiesto, pag. 392. Marchán Fiz, Simón (1986) *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid. Akal Arte y Estética. (1990).
- Lehman, Ulrike (2003). *Un viaje hacia el interior del cuerpo en Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. España. Taschen. 1ª Edición.
- Lemoine y Bosshardt, Jorge (2006). *Poema 2*. Perteneciente al libro I de poesía *Camino de la sangre hacia la luz*. Información recuperada de http://www.jorgelemoine.com/poesias/poesia_01.htm# Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Lippard. Lucy R. (1990). Artículo *Andrés Serrano: El espíritu y la letra* publicado en *Art in America*. Información recuperada de Ed. Lorente, Jesús Pedro (2005). *Historia de la crítica del arte: textos escogidos y comentados*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- LITE (2002). Duchamp Fluttering Hearts experimento. Información recuperada de http://lite.bu.edu/Project_LITE_Vector/Vectorized_LITE.html y experimento en <http://lite.bu.edu/vision-flash10/applets/Motion/Flutter/Flutter.html#> Páginas activas a fecha: 04/05/2015.
- Loader, Tara (2014). Artículo *Marc Quinn: The Way Of All Flesh*. Información recuperada de <http://www.billionaire.com/hong-kong/exhibitions/679/marc-quinn-flesh-paintings> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Lopele, decapitaciones. Información recuperada de <http://www.abc.es/internacional/20130408/abci-decapitan-ancianas-acusadas-brujeria-201304080902.html> y de http://peru21.pe/noticias-de-decapitacion-65977?href=nota_tag Páginas activas a fecha: 04/05/2015.
- López, Daniel (2010). Performance Regina José Galindo. Información recuperada de <http://danielopezestetica.wordpress.com/category/performance-regina-jose-galindo/> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- López, Marian (2010). *Sadorexia: la última tendencia en trastornos*. Información recuperada de <http://www.soymujeractual.com/2010/07/sadorexia-la-ultima-tendencia-en.html> Página activa a fecha: 04/05/2015.

- Luc, Virginia (2001). Conversación de Virginia Luc con David Nebreda, en *Sur David Nebreda*, Ed. Lèò Schèer, Paris 2001. Información recuperada de <http://ideadestroyingmuros.blogspot.com.es/2009/03/david-nebreda-autorretratos-de-un.html> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Lucas, Ángeles (2009). Artículo *Muere una testigo de Jehová al negarse a recibir una transfusión de sangre*. Información recuperada de http://sociedad.elpais.com/sociedad/2009/07/26/actualidad/1248559204_850215.html Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Maerkle, Andrew (2010). Insomniac. Mystic. Anti-Christ. Información recuperada de http://www.art-it.asia/u/admin_ed_itv_e/Q50M9nkh4mi8oDFzNWTB Página activa a fecha: 04/05/2015.
- MailOnline (2012). *Pictured: The murdered Indian girl, 7, whose liver was cut out in a sacrifice to the gods for a better harvest*. Sobre el asesinato de la niña Lalita Tati. Información recuperada de <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2084101/Lalita-Tati-murder-Indian-girl-7-liver-cut-sacrifice-pictured.html> y de <http://www.abc.es/20120103/internacional/abci-sacrifican-nina-siete-anos-201201031009.html> Páginas activas a fecha: 04/05/2015.
- Malby, A. (1995). *Aggelos. Las Presencias Angélicas*. Barcelona: Ed. Marín, Enrique.
- Malina Antonova, Malina. Artículo *O Bashnuvosko Dzhes* (El día del gallo) testimonio en *Historias de Rom búlgaros*. Información recuperada de <http://www.imninalu.net/tradicionesRom.htm> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Mancebo, Juan Agustín (1996). *Arte y subversión. Entrevista a Chris Burden*. Información recuperada de <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin3/burden1.htm> y en <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/01/arte-y-subversin-entrevista-chris.html> Páginas activas a fecha: 04/05/2015.
- Mann, Charles (2005). Artículo *Joel-Peter Witkin Amor y redención*. Información recuperada de http://muzikalia.com/foro_leermensajes.php?ref_foro=4&ref_mensaje=4915&numero=191&paginaanterior=20 Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Martínez, Chus (2010). Artículo *Estética política en Mona Hatoum*. Información recuperada de http://arte-actual.blogspot.com.es/2010_11_01_archive.html Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Martos Rubio, Ana (2009). *Historia Medieval del sexo y del erotismo: La desconocida historia de la querella del esperma femenino y otros pleitos*. Madrid. Editorial Nowtilus.
- Matamoros, Corina (2003). *Las cabezas troncadas. 1*. Información recuperada de <http://www.taniabrugera.com/cms/509-1-Las+cabezas+trocadas+editorial.htm> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- McGee, Glenn (2005). Comentarios sobre el llamado “hombre gato” por el especialista en bioética McGee. Información recuperada de http://articles.chicagotribune.com/2005-08-23/news/0508230018_1_stalking-cat-dysmorphic Página activa a fecha: 04/05/2015.
- McQueen, Alexander (1997). Entrevista concedida a Time Out (Londres), 24 septiembre a 1 octubre 1997. Información recuperada de <http://hairisforpulling.blogspot.com.es/2011/05/hidden-hair.html> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- MDC (2012). *George Wald “circumcisión”*. Información recuperada de <http://www.mendocomplain.com/references/1153-2/> Página activa a fecha: 04/05/2015.

- Medicina Naturista (Verdú-Vicente, F. T. 2012). Artículo *Ayuno y espiritualidad. Límites entre ayuno fisiológico e inedia*. Información recuperada de <http://es.scribd.com/doc/138342308/MEDICINA-NATURAL#scribd> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Mendieta, Ana (1972). Performance en video *Death of a Chicken*. Información recuperada de <http://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/parcours/0003/corps-slogan.html> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Meneses (2008). Blog *Las modificaciones corporales y su significado*. Información recuperada de <http://informaticadiariodecampo.blogspot.com.es/> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- México, narcotraficantes asesinos (2014). Información recuperada de <http://www.latercera.com/noticia/mundo/bbc-mundo/2014/04/1433-574941-9-bbc-los-cruels-rituales-de-iniciacion-del-narco-en-mexico.shtml> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Mitos y Leyendas (2013). *Mitología griega*. Información recuperada de <http://mitosyleyendas.com/mitologia-griega/> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Montano, José Antonio (2007). Artículo *Paisaje defectuoso*. Cita de Calvin Tomkins de su libro *Duchamp: una biografía* (Henry Holt, 1996). Información recuperada de <http://joseantonio-montano.blogspot.com.es/2007/07/paisaje-defectuoso.html> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Montero Vilar, Pilar (2000). Artículo El cuerpo en peligro. Cita de Mendieta y Adorno. Información recuperada de http://www.arteindividuoysociedad.es/articles/N12/Pilar_Montero.pdf Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Mora, J. F. (1991). *Diccionario de Filosofía*. Pp. 2236-2237. España. Círculo de Lectores.
- Mora Martí, Laura de la (2005). Tesis doctoral *Desplazamientos y recorridos a través del land art en Fina Miralles y Àngels Ribé -en la década de los setenta*. Universidad Politécnica de Valencia.
- Moraldi Luigi (1987). *El gnóstico Apocalipsis*. Milán, Adelphi. Sobre el Levítico. Información recuperada de <http://www.mercaba.org/DicTB/L/levitico.htm> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- “ ” Textos bíblicos. Información recuperada de <http://www.vidayverdad.net/> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Moscoso, J (2013). Cita del catálogo *En las moradas del castillo interior* (2011-2013). Varios autores. Información recuperada de <http://www.mac.gasnaturalfenosa.com/es/publicaciones/1297185156843/publicaciones+2013.html> Página activa a fecha: 08/2014.
- Mosquera, Gerardo (2000). *Arte, Religión y Diferencia cultural*. Sobre Ana Mendieta. Información recuperada de http://replica21.com/archivo/articulos/m_n/037_mosquera_mendieta.html Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Moure, Gloria (dir.) (1997). *Ana Mendieta*. Editorial Santiago de Compostela: Centro Galego Arte Contemporánea. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Muñoz, José (2003). Artículo *Performance en la Cuba Mayor: Tania Bruguera y El peso de la culpa*. Información recuperada de <http://www.taniabruquera.com/cms/179-1-Performance+en+la+Cuba+Mayor+Tania+Bruguera+y+El+peso+de+la+culpa.htm> Página activa a fecha: 04/05/2015.

- Muthesius Angelika (1998). *El erotismo en el arte*. Cita de Frances Borel, pág. 60. Alemania Taschen Benedikt.
- Naharro Diestro, Rosa (2006). Artículo *La incorporación del ser en el Arte Contemporáneo*. *Art Notes. Magazine*, nº 12. Información recuperada de http://salonkritik.net/06-07/2006/11/la_incorporacion_del_ser_en_el.php Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Nead, Lynda (1998). *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid. Editorial Tecnos.
- Néret, Guilles (1993). *El erotismo en el arte del siglo xx*. España. Taschen, editores.
- Neumann, Therese. Murillo-Godínez (2012). Artículo *Breves consideraciones sobre algunos fenómenos medico-místicos*. Información recuperada de <http://www.portalesmedicos.com/publicaciones/articulos/4375/2/Breves-consideraciones-sobre-algunos-fenomenos-medico-misticos> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Nitsch,H. (1962). Manifiesto *The Blood Organ*. Información recuperada de <https://www.mumok.at/en/manifest-die-blutorgel> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- “ ” (1998). *Das Orgien Mysterien Theater*. 3er, 4º y 5º día. Información recupera de <http://www.nitsch.org/static/2-tage-spiel-41775tvd-OMT2004.pdf> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- “ ” (s. f., 2013). Declaraciones de Nitsch. Información recuperada de <https://www.pinterest.com/pin/390687336398493735/> y de <http://www.occupyforanimals.org/hermann-nitsch.html> Página activa a fecha: 04/05/2015.
- Nitsch, H y Verde, Malcolm (1999). *Writings of the Vienna Actionists*. Londres: Atlas Press.
- Ochoa, Benjamín (2013). En su artículo *La Reencarnación de San Orlan: Arte a través de la cirugía plástica*. Información recuperada de <http://benjaminchoa.wordpress.com/2013/02/25/la-reencarnacion-de-san-orlan-arte-a-traves-de-la-cirugia-plastica/> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- OMS (2012). *Mutilación genital femenina Informe de la Organización Mundial de la Salud*. Información recuperada de <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs241/es/> y el artículo de prensa de la Sexta (2014) con la información recuperada de http://www.lasexta.com/noticias/sociedad/cada-dia-6000-ninas-sufren-practica-ablacion-mundo_2014020600143.html Páginas activas a fecha: 07/05/2015.
- Ortiz, Bachi (2011). Artículo *El artista británico Jammie Nicholas usó su propia materia fecal como material base para un perfume que llamó “Surplus”*. Información recuperada de <http://apasionadamenteloco.blogspot.com.es/2011/03/este-si-que-es-un-perfume-de-excremento.html> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Pane, Gina (1990). Cita recogida en *Gina Pane: memoria del cuerpo*. Catálogo del Palau de la Virreina 1990 . Información recuperada de <http://pezconejo.com/2011/11/14/ginapane/> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Panera, Javier (2002). *David Nebreda. Autorretratos*. Barcelona. La Central.
- Papiro Bremner-Rhind (Tebas, s.f.). *El Libro del Conocimiento de las Creaciones(0,1) de Ra y de la destrucción de Apep*. Información recuperada de VVAA (1998). *Los mitos egipcios*. P. 35.

- Ed. Debate. Información recuperada de http://www.uned.es/geo-1-historia-antigua-universal/EGIPTO%20PAPIROS/Papiro_bremner_rhind.htm y de http://www.egiptologia.org/mitologia/leyendas/creacion_ra/ Páginas activas a fecha: 07/05/2015.
- Parra, Eduardo (2010). Artículo: *10 bochornosos ejemplos de manipulación en fotografía de prensa*. Información recuperada de http://www.quesabesde.com/noticias/10-ejemplos-retoque-chapucero-fotografia-prensa_6242 Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Pasarela 360° (2013). *La moda se viste de religión*. Información recuperada de <http://www.pasarela360.com/la-moda-se-viste-de-religion/> Página activa a fecha: 10/2014.
- Pearsall, Dr. Paul (1998). *The Heart's Code*. Nueva York. Broadway Books. The Grown Publishing Group.
- Pérez Almoguera, Arturo (1998). *Tres casos de rituales fundacionales o propiciatorios en construcciones domésticas en el alto imperio romano. ¿Latinidad o indigenismo?*. Información recuperada de <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/2675> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Pérez Castillo, Regina (2013). *Cuerpo y dolor*. Información recuperada de <http://reginaperezcritica.jimdo.com/exposici%C3%B3n-colectiva-arte-de-comportamiento-e-im%C3%A1genes-sociales-del-cuerpo/> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Pérez, Fernando J. (2014). Artículo *La nueva justicia universal permite perseguir la ablación*. Información recuperada de http://politica.elpais.com/politica/2014/10/03/actualidad/1412342547_461994.html Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Petit, Pierre. (1992). *Molinier, une vie d'enfer*. Pág. 168. París. Ediciones Ramsay. Pauvert, Jean Jacques.
- PiccasoMio (2011). *Biografía de Marc Quinn*. Información recuperada de <http://www.picassomio.es/marc-quinn.html#sthash.QwJtA5OD.dpuf> y entrevista en vídeo de Marc Quinn en <http://arteysedeseo.tumblr.com/post/20537728263/marc-quinn-artista-ingles-que-utuliza-su-propio> Páginas activas a fecha: 07/05/2015.
- Pinto, Roberto (2010). Un Homenaje a Tania Bruguera. Tania Bruguera, en ocasión del solo “Giordano Bruno para Santo,” MLAC- Museo Laboratorio de Arte Contemporáneo, Roma, Italia. Pp. 38-45. Italia. Ed. Postmedia Srl. Fiesola.
- Pío XII (1956). *Encíclica Haurietis Aquas*, 18,21,24, N.T. Información recuperada de http://w2.vatican.va/content/pius-xii/es/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_15051956_haurietis-aquas.html Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Planet (s. f.). Entrevista realizada a Paul Pearsall. Información recuperada de <http://beatrizoberg.blogspot.com.es/2012/01/paul-pearsall-entrevista-para-revista.html> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Ponce de León, Jaime (2013). *Los eunucos sagrados de Rusia. Los Skopsty*. Información recuperada de <http://www.lacasamundo.com/2013/02/los-eunucos-sagrados-de-rusia-los.html> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Prosadorexía (2012). Información recuperada de <http://tiamiateayuda.blogspot.com.es/2012/01/quiero-ser-ana-y-mia-ayuda.html> y de <http://wannabesupportonline.chatango.com/>

Páginas activas a fecha: 01/2015.

Quintero Parra, María José. Proyecto de investigación (2006) en la Facultad de Artes y Música de la Universidad Católica Cecilio Acosta. *La creación plástica de la mujer, tocada por los paradigmas estéticos contemporáneos (Lo conceptual, lo abyecto y el trauma de un género)*. La autora parafrasea a Juan Prada (2001). Información recuperada de <http://www.monografias.com/trabajos-pdf/creacion-plastica-mujer/creacion-plastica-mujer.pdf>

Página activa a fecha: 07/05/2015.

Qureshi, Imran. *La azotea del Met se baña de sangre con la obra del paquistani Imran Qureshi*. Información recuperada de http://fotos.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/artes-general/la-azotea-del-met-se-bana-de-sangre-con-la-obra-del-paquistani-imran-qureshi_tNmWK-Jsd8nrmYfaltJalf/ Página activa a fecha: 07/05/2015.

Ramírez, Juan Antonio (2003). *Corpus Solus*. Madrid. Editorial Siruela. Cita de Rebeca Horn referenciada en el libro.

“ (2005). Artículo *Hermann Nitsch: Obra de arte total en tiempos posmodernos*. Información recuperada de <http://rizomas.blogspot.com.es/>

Página activa a fecha: 07/05/2015.

Ramírez, Marta Lucía (2006). *Cuerpos modificados, transformados, solidificados* del libro *Estética plural de la naturaleza* por Pere Salabert, Herman Parret, Dominique Chateau. Barcelona. Laertes editorial.

Randone, Valeria (2014). Artículo *Bere il sangue umano o “mangiare l’altro” di baci? Il vampirismo*. Información recuperada de <http://www.medicitalia.it/news/psicologia/4737-bere-sangue-umano-mangiare-baci-vampirismo.html> Página activa a fecha: 07/05/2015.

Reinoso, Susana (2008). Artículo: *La sangre se tiñe de arte. Cita de Robert Fisk en The Independent*. Información recuperada de <http://revistaliterariaazularte.blogspot.com.es/2008/06/susana-reinoso-la-sangre-que-tie-el.html> Página activa a fecha: 07/05/2015.

Reuter, Laura (s. f.). Entrando en la luz. Información recuperada de http://www.artefactualmexicano.com/artistas/55-Paula_Santiago/textos Página activa a fecha: 07/05/2015.

Rilke, Rainer Maria (1903). *Auguste Rodin*. P. 146. Reino Unido. Editorial Parkstone international, 2014.

Rivas, Anthony (2013). *Naveena Shine Will Stop ‘Living On Light’ After 47 Days Without Food (Video)*. Información recuperada de <http://www.medicaldaily.com/naveena-shine-will-stop-living-light-after-47-days-without-food-video-246934> Página activa a fecha: 07/05/2015.

Rodríguez, Pepe (1999). *Dios nació mujer*. P. 162. Barcelona. Ediciones B.

Roethke, Theodore (1961). *In a Dark Time*. Información recuperada de <http://www.poetryfoundation.org/poem/172120> Página activa a fecha: 07/05/2015.

Roob, Alexander (2001) *Alquimia y Mística*. P. 171 y p. 527. El museo hermético. Taschen Londres. Cita de Blake, W. Libro de Urizen Lambert (1794)

Roselló Moreno (2013). *La protección del derecho a la imagen en el mundo 2.0*. Información recuperada de <http://www.diariojuridico.com/la-proteccion-del-derecho-a-la-imagen-en-el-mun>

- do-2-0. Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Rosenberg, Adriana (1997). *Andrés Serrano, retrospectiva*. Entrevista del catálogo de la exposición, editado por PROA. Información recuperada de <http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/serrano/exhibi-fr4.html> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Ruido, María (2001). *Ana Mendieta*. San Sebastián. Editorial Nerea S. A.
- Ruiz Moreno, David (2004). *Acercamiento a la percepción del tiempo y sus implicaciones en el estudio histórico*, p. 391. Universidad de Cádiz. Información recuperada de dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1036661.pdf Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Russell, Stefene (2013). Artículo *See It Before It Closes: Jordan Eagles' "BLOOD/SPIRIT" at the Museum of Contemporary Religious Art*. Información recuperada de <http://www.stlmag.com/arts/Talking-to-Jordan-Eagles-Artist-About-BLOOD-SPIRIT-at-the-Museum-of-Contemporary-Religious-Art/> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Sadorexia (2013). Información en Psicoalimentación. Información recuperada de <http://psicologia-alimentacion.wordpress.com/2013/02/> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Said, Edward W. (2000). Artículo *El arte del desplazamiento: la lógica de los irreconciliables de Mona Hatoum*. Información recuperada de <http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/15/QM15esp/13.pdf> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Sakkar, Abu. Información recuperada de http://www.teinteresa.es/mundo/rebelde-canibal_0_950905093.html de <http://www.bbc.com/news/magazine-23190533> y de <http://noticias.terra.es/kiosko-global/blog/2013/05/15/el-miliciano-del-video-sirio-reivindica-su-atrocidad-los-vamos-a-masacrar-a-todos/> Páginas activas a fecha: 07/05/2015.
- Sambias. El Espectador. *Los 15 rituales sexuales más extraños del mundo*. Información recuperada de <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/los-15-rituales-sexuales-mas-extranos-del-mundo-articulo-491215> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Samper, Esther (2013). *Brillantes órganos en la oscuridad: Anatomical Neon*. Información recuperada de <http://medtempus.com/anatomical-neon/> y de <http://www.urbanglass.org/> Páginas activas a fecha: 07/05/2015.
- San Isidoro de Sevilla (627-630). *Originum sive Etymologiarum* (Libro IV). Información recuperada de www.elalmanaque.com/etimologias/medicina.htm Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Sánchez, Manuel (2008). Artículo *Los cuerpos de Gina Pane: de lo físico a lo metafísico*. Información recuperada de http://pendientedemigracion.ucm.es/info/artepltk/texto_manuelsanchez.html Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Sangre, composición. Información recuperada de la Fundación Wkipedia en http://es.wikipedia.org/wiki/Sangre_azul Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Sangre, receta de la performance de Journiac. Información recuperada de <http://www.paris-art.com/photo-art/messe-pour-un-corps/journiac-michel/9549.html> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Sanz, Isa (2011) Koinonía: el espacio que habito, también soy yo. Información recuperada de <http://www.isasanz.com/espa%C3%B1ol/obra/koinon%C3%ADa-fotograf%C3%ADa/> Página activa a fecha: 07/05/2015.

- Santesteban, Mercedes (2010). *Arte y Cuerpo* (taller). Información recuperada de <http://paralelo-trac.wordpress.com/constelaciontrac/arte-y-cuerpo-mercedes-santesteban/>
Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Sayre, Henry M. (1989). *The Object of the performance. The American Avant-Garde since 1970*. The University of Chicago Press, 1989. En relación a Carolee Schneemann. Información recuperada de <http://es.scribd.com/doc/84642250/Henry-M-Sayre-The-object-of-performance-The-American-avant-garde-since-1970#scribd> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Scheer, Léo (ed, 2000). David Nebreda *Autoportraits*. París. Editions Léo Scheer.
- Schneemann, Carolee (s. f.). Cita de la artista. Información recuperada de <https://gistofthegrist.wordpress.com/2012/11/page/2/> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- SCTJM, (2006). *Santo Grial: Cáliz de la última cena*. Sobre el cáliz de Valencia. Información recuperada de http://www.corazones.org/lugares/espana/valencia/grial_santo.htm
Página activa a fecha: 07/05/2015.
- SCTJM (2009). *Corazón en las sagradas escrituras*. Número de veces que la palabra corazón sale en la Biblia. Información recuperada de http://www.corazones.org/biblia_y_liturgia/biblia/corazones_biblia.htm Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Sedeño Valdellós, Ana (2010). Artículo *Cuerpo, dolor y rito en la performance: las prácticas artísticas de Ron Athey*. Cita de Favaza (1996). Universidad de Málaga Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas 27. Información recuperada de <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/NOMA1010330185A> Página activa a fecha: 07/05/2015
- Seira, Camilo (2013). Entrevista concedida a la agencia EFE. Artículo *Artista utiliza excremento de vaca para esculpir sus obras*. Información recuperada de <http://www.eluniverso.com/2013/04/27/1/1382/artista-utiliza-excremento-vaca-esculpir-sus-obras.html> y de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/04/26/galicia/1366987315_784174.html
Páginas activas a fecha: 07/05/2015.
- Shah, Idries (1966). *Las hazañas del incomparable Mulá Nasrudín*. Barcelona: Paidós Orientalia (1997).
- Shahrukh Husain (1997). *La diosa*, p. 80. Barcelona. Editorial Debate.
- Sierra, Santiago (2007). Información recuperada de su página http://www.santiago-sierra.com/200709_1024.php Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Silva, João (s. f.). Cita sobre Kevin Carter. Información recuperada de <http://zonaj.net/noticia/376/13/fotos-que-cambiaron-a-el-mundo-nino-hambriento-y-buitre/> Página activa a fecha: 07/05/2015 y de <http://mrztrita.blogspot.com.es/2009/08/amarillismo-vs-historias-detras-de.html> Página activa a fecha: 10/2014.
- Silvestri, Leonor (Página 12, 2008). Artículo *Regina Galindo. Escrito con el cuerpo*. Información recuperada de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4268-2008-07-25.html>
Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Speranza, Graciela (2012). Entrevista: *Santiago Sierra. Cómo decir NO*. Información recuperada de <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-27-primavera-verano-2012/santiago-sie>

- rra-c%C3%B3mo-decir-no Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Solans, Piedad (2000). *Accionismo vienés*. San Sebastián. Editorial Nerea. Recoge una cita de Mühl y una cita de Catherine Perret de su libro *Quand les limites s'exposent* (1995). Citas de H. Nistch. Cuadernos del Museo Nacional de Arte Moderno, París.
- Sontag, Susan (1962). Artículo *Happenings: an art of radical juxtaposition*. Información recuperada de <http://www.text-revue.net/revue/heft-7/happenings-an-art-of-radical-juxtaposition/text> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Sterlac (1999). Artículo escrito por el artista titulado *Visiones parasitas. Experiencias alternantes, íntimas e involuntarias*. Información recuperada de <https://ejournalmeced.files.wordpress.com/2008/06/ejournal1.pdf> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Sustaita Aranda, Juan Antonio (2011). Tesis doctoral *La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo*. Cita de David Ebony sobre Carolee Schneemann. Universidad Complutense de Madrid. Información recuperada de <http://eprints.ucm.es/13794/1/T33254.pdf> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Tiegs, Vanessa (2003). Declaración de la artista. Información recuperada de <http://menstrala.blogspot.com.es/> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Timsit, Sylvain (2002). *Las 10 estrategias de manipulación*. Información recuperada de <http://www.syti.net/ES/Manipulations.html> y de <http://hcprblog.blogspot.com.es/2011/04/10-estrategias-de-manipulacion.html> Páginas activas a fecha: 07/05/2015.
- Toledo, Daniel (2012). Entrevista con Sprague, Erik, el hombre lagarto. Información recuperada de <http://www.abc.es/20121024/estilo-gente/abci-entrevista-erik-sprague-hombre-201210241113.html> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Tristezaconana (2014). Información recuperada de <http://tristezaconanadiario.blogspot.mx/p/las-dietas.html> de <http://princesaskiloakilo.blogspot.com.es/> y de su chat <http://tristezaconana.blogspot.mx/> Páginas activas a fecha: 07/05/2015.
- Tutuola, Amos (1954). *Mi vida en la Maleza de los Fantasma*s (1990). Madrid. Editorial Siruela.
- Vaisman, Meyer (1992). *Sobre el corazón y la máquina*. Artículo publicado en Ante América Editorial Bogotá: Banco de la República. Información recuperada de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/indice.htm> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Valdés Figueroa, Eugenio (2007) Capítulo *En los mapas del deseo*. Del libro *Nosotros, los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano* (1993-2005). VVAA. Murcia. Edita CENDEAC
- Varley, Isobel. Tatuajes. Información recuperada de [http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/most-tattooed-senior-citizen-\(female\)](http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/most-tattooed-senior-citizen-(female)) Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Van Mechelen, Marga Klasina (1999). En la serie: *Signos (v)*. *Las excreciones corporales en el arte*. Artículo *El arte abyecto*. Información recuperada de <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/9909/signos.htm> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Vélez, Julián (2010). Artículo al Arqueólogo municipal Julián Vélez. *Hallan restos de dos cuerpos decapitados en un ritual hace más de 2.500 años*. Publicado en el período la Tribuna de Ciudad Real. Información recuperada de <http://www.latribunadeciudadreal.es/noticia.cfm/>

- Provincia/20101008/hallan/restos/dos/cuerpos/decapitados/ritual/hace/mas/2500/a%C3%B1os/500CAB0F-F1BD-E4C5-B6C7E8D19013116E Página activa a fecha: 07/05/2015
- Verdú, Vicente (1997). Cita sobre *La energía del mal, el poder de lo feo*. Información recuperada de http://elpais.com/diario/1997/12/04/sociedad/881190005_850215.html
Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Vian, Boris (s. f.). Poema *La vida en rojo*. Información recuperada de <http://www.taringa.net/posts/arte/16680571/Boris-Vian-poemas.html> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Vicens Bordes, Gonzalo (2012). *Otra iconografía neolítica de la Diosa*. Información recuperada de <http://pladelafont.blogspot.com.es/2012/11/otra-iconografia-neolitica-de-la-diosa.html>
Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Vitebsky, Piers (1995). *Los chamanes*. España. Editorial Taschen.
- Vozmediano, Elena (2003). Nancy Burson “No me importa que la gente no me vea como artista”. Información recuperada de http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/7299/Nancy_Burson
Página activa a fecha: 07/05/2015.
- VVAA (2001). Cita de Pane en el catálogo *El instante eterno*. P. 105. Ed. Generalitat Valenciana.
- Winter, Katy (2013). Artículo *She didn't learn that at wi: 'Vaginal knitter' spends 28 days making scarf from wool stored inside her*. Cita de Casey Jenkins. Información recuperada de <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2518107/Vaginal-knitter-artist-Casey-Jenkins-makes-scarf-wool-stored-inside-vagina.html> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Winterson, Jeanette (2005). Artículo *The bionic woman*. Sobre la estancia en Barcelona de Rebecca Horn en los años 60. Información recuperada de <http://www.theguardian.com/artanddesign/2005/may/23/art> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- YNC (2008) Necrofagia Aghori. Información recuperada de <http://theync.com/shocking/4684-real-cannibal-footage-from-the-hindu-sect-aghori.htm> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- YogaIndia (s. f.). Bhairava. Información recuperada de <http://www.yogaindia.es/index.php/yoga-en-serio/noticias/mitologia/472-bhairava> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Zimmer, Lori (2011). Artículo *Poop Burger: Japanese Researcher Creates Artificial Meat From Human Feces*. Información recuperada de <http://inhabitat.com/poop-burger-japanese-researcher-creates-artificial-meat-from-human-feces/> Página activa a fecha: 07/05/2015.
- Zúñiga Contretas, Rodrigo (2012). *El pathos de la Cosa: arte y biopolítica en Escritos sobre la redefinición del problema del “retrato” en Self y sobre los conceptos de hiperestetización, componente de angustia y desafección extática en la biopolítica* por Florencia San Martín. Información recuperada de <http://www.buenastareas.com/ensayos/Mac-Quinn/6734723.html>
Página activa a fecha: 07/05/2015.

6.3. Webgrafía general

<http://www.planetaholistico.com.ar/Chamanismo.htm> Página activa a fecha: 08/05/2015.

<http://es.catholic.net/temacontrovertido> Página activa a fecha: 08/05/2015.

<http://bnam.fr/spip.php?rubrique75> Última visita a la página (08/05/2015).

<http://www.europaindigena.com/1ª-parte/> Página activa a fecha: 08/05/2015.

<http://www.rtve.es/television/20101129/tania-bruguera/383517.shtml>

Página activa a fecha: 08/05/2015.

<http://paralelotrac.wordpress.com/constelaciontrac/cuerpo-y-arte-cecilia-arthagнан/>

Página activa a fecha: 08/05/2015.

<http://taniabruquera.com> Página activa a fecha: 08/05/2015.

<http://labiennale.org> Página activa a fecha: 08/05/2015.

<http://www.museodeartecarrillogil.com> Página activa a fecha: 08/05/2015.

<http://artmotiv.com/Matthew-Barney-Artista> Página activa a fecha: 08/05/2015.

<http://www.stuartbrisley.com> Página activa a fecha: 08/05/2015.

<http://collection.britishcouncil.org/> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.museum-ordure.org.uk/> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.centroartessalamanca.org/> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/home.htm>

Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.artstudiomagazine.com/fotografia/andres-serrano.html>

Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.arthistoryarchive.com> Página activa a fecha: 08/05/2015.

<http://www.moma.org> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.elpais.com> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.manraytrust.com/> Página activa a fecha: 09/05/2015.

http://www.rosak.com.ar/articulos/hans_bellmer.htm Página activa a fecha: 07/2014.

<http://www.suzi9mm.com/> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.ucm.es> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.tora.org.ar/contenido.asp?idcontenido=716> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.santerineross.com> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://newurbanphotographybcn.blogspot.com/2011/01/neo-symbolist-photography-of-john.html>

Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.ronathey.com/> Página activa a fecha: 09/05/2015.

http://whitecube.com/artists/damien_hirst/ Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.tate.org.uk> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.anishkapoor.com/> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.garyhill.com/> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://jlgaliano.blogspot.com/2011/07/rachel-whiteread.html> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.kathyderosas.com> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://msilva3d.blogspot.com/2011/02/iii-folded-paper.html> Página activa a fecha: 09/05/2015.
<http://www.journiac.com/> Página activa a fecha: 09/05/2015.
<http://www.leewagstaff.com/> Página activa a fecha: 09/05/2015.
<http://www.corazones.org> Página activa a fecha: 09/05/2015.
<http://www.jornada.unam.mx/2007/06/24/index.php?section=cultura&article=a05n1cul>
 Página activa a fecha: 09/05/2015.
<http://www.arteindividuoysociedad.es/N23.1.html> Página activa a fecha: 09/05/2015.
<http://www.huma3.com/huma3-spa-reviews-id-208.html> Página activa a fecha: 09/05/2015.
<http://www.nancyburson.com/> Página activa a fecha: 09/05/2015.
<http://librosdearte.blogspot.com/2009/10/lorna-simpson.html> Página activa a fecha: 09/05/2015.
<http://www.vice.com/es> Página activa a fecha: 08/05/2015.
<http://www.elmundo.es/elmundo/2011/05/17/cultura/1305654716.html>
 Página activa a fecha: 09/05/2015.
http://www.fundaciontelefonica.com/arte_cultura/patrimonio/archivo_fotografico/
 Página activa a fecha: 08/05/2015.
<http://verdadmujeresarte.blogspot.com/2007/02/shirin-neshat.html>
 Página activa a fecha: 09/05/2015.
<http://animalnewyork.com/2011/04/all-cannibals-extravaganza/will-cotton-consuming-folly/>
 Página activa a fecha: 08/05/2015.
<http://goyovigil50.wordpress.com/2011/07/18/jan-fabre-1958-en-busqueda-y-captura/>
 Página activa a fecha: 09/05/2015.
http://adoptedbrothers.blogspot.com/2011_06_01_archive.html Página activa a fecha: 09/05/2015.
<http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com/> Página activa a fecha: 09/05/2015.
<http://revistametal.com/#middle> Página activa a fecha: 08/05/2015.
<http://vanessatiegs.com/> Página activa a fecha: 09/05/2015.
<http://www.poemariodemujeres.com/spip.php?rubrique240> Página activa a fecha: 09/05/2015.
<http://www.judygrahn.org/> Página activa a fecha: 09/05/2015.
<http://www.mundo-geo.es/gente-y-cultura/ritual-masai-de-sangre-y-miel>
 Página activa a fecha: 09/05/2015.
<http://gorechile.com/showthread.php?3603-Herman-Nitsch> Página activa a fecha: 09/05/2015.
<http://zargrup.blogspot.com/2010/02/organic-situation.html> Página activa a fecha: 09/05/2015.
<http://www.womenpriests.org/> Página activa a fecha: 09/05/2015.
http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S012175502013000200016&script=sci_arttext
 (8/04/2014) en relación al artículo Nómadas. Página activa a fecha: 07/2014.
<http://reactfeminism.org/> Página activa a fecha: 09/05/2015..
<http://entornoartistico.blogspot.mx/2011/04/la-sangre-es-roja-el-semen-es-blanco.html>
 Página activa a fecha: 09/05/2015.
<http://www.lostateminor.com/2013/03/08/online-curiosity-shop/> Página activa a fecha: 09/05/2015.
<http://www.npg.si.edu/exhibit/duchamp/portraits.html> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.theartblog.org/wp-content/uploads/duchampEDportaljw09.jpg>

Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.brooklynrail.org/2011/12/artseen/sherrie-levine-mayhem>

Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/lucas-the-old-in-out-t07513/text-summary>

Página activa a fecha: 09/05/2015.

http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/terence_koh_medusa_toilet.htm

Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.theartblog.org/wp-content/uploads/duchampEDportaljw09.jpg>

Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.arteygalerias.com/marcel-duchamp/marcel-duchamp-obra-mirando-su-trabajo/>

Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://vmnscypm.blogspot.com.es/2014/06/ejercicio-2.html> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://bastadesexismo.blogspot.com.es/2008/04/el-origen-del-mundo.html>

Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://citricascicatrices.blogspot.com.es/> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://portrait.pulitzerarts.org/cube-gallery/sherman/> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://noi-nuovaofficinaitaliana.blogspot.com.es/> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.depauw.edu/learn/adelantado/issue2/arteycuerpo.html>

Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://sallymann.com/selected-works/body-farm> Página activa a fecha: 09/05/2015.

http://www.fotolog.com/gare_cristy/20459729/ Página activa a fecha: 09/05/2015.

<https://hayleywooff.wordpress.com/2013/11/04/andres-serrano-the-morgue/>

Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://escapandodelacaverna.com/2014/04/21/granjas-de-cuerpos-el-estudio-forense-in-situ/>

Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.photoreview.org/> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.moca.org/pc/viewArtWork.php?id=52> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://blog.wellcomelibrary.org/2009/05/the-continued-adventures-of-wound-man/>

Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://arteconelcuerpo.blogspot.com.es/2013/01/bob-flanagan.html>

Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://transatlantica.revues.org/6430> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.flickr.com/photos/mozzarellahead/8175594086/> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://coilhouse.net/2011/11/vinicius-quesadas-blood-piss-blues-series/>

Página activa a fecha: 09/05/2015.

http://www.frieze.com/issue/review/michel_journiac/ Página activa a fecha: 09/05/2015.

culturacolectiva.com/marina-abramovic-el-performance-tiene-nombre-de-mujer/

Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://solucionista.es/marina-abramovic-imponderabilia-1977-bologna-2010-moma-nyc/ulay-abromovitch-630x446/> 10/04/2014 Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://listas.20minutos.es/> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://www.evangelizarconelarte.com/el-lenguaje-secreto-de-los-s%C3%ADmbolos/>
Página activa a fecha: 09/05/2015.

http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/7299/Nancy_Burson
Página activa a fecha: 09/05/2015.

http://www.larayaverde.com/numeros_anteriores/edicion_08/numero_08.html
Página activa a fecha: 07/2013.

<http://installationart.net/> Página activa a fecha: 09/05/2015.

<http://escritoconsangre1.blogspot.com.es/2011/07/starr-faithfull-la-chica-del-mar.html> Página activa a fecha: 09/05/2015.

6.4. Bibliografía general

- Aguirre Baztán, Ángel (1994). *Estudios de etnopsicología y etnopsiquiatría*. S.A. Marcombo. Barcelona.
- Aliaga, Juan V. (1999). *A Sangre y Fuego 2*, edita Generalitat Valenciana.
- Aliaga, Juan V. (2004). *Arte hoy*. Arte y cuestiones de género. Editorial Nerea, S.A. Donostia.
- Aliaga, Juan V. (2007). *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Akal. Madrid.
- Alonso, J. F. (1995). *Diccionario de Alquimia, Cábala y Simbología*. Trigo ediciones, S.L. España.
- Amo, Theótima y Molina, Tucho (2006). Artículo *Bill Viola: Arte, mística y tecnología*. Del libro *Por dibujado y por escrito*, coordinado por Jódar Miñarro, Asunción. Universidad de Granada. España.
- Amorós Blasco, Lorena (2005). *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. AD HOC Ensayo. Cendeac.
- Ardalan, Nader y Bakhtiar, Laleh (2007). *El sentido de la Unidad. La tradición sufí en la arquitectura persa*. Biblioteca Azul (serie menor). Ediciones Siruela. Madrid.
- Armstrong, Elizabeth (1998). Catálogo *In advance of double trouble*. Editor Pilar Pérez, San Diego: Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, España: Auditorio de Galicia.
- Avesta (El), textos relativos al Mazdeísmo o Zoroastrismo, primera de las grandes religiones,. Clásicos Bergua. Ediciones Ibéricas. Cantabria (1992).
- Aznar Almazán, Sagrario (2000). *El arte de acción*. Colección Arte hoy, editorial Nerea, S.A. Donostia.
- Ballester, Irene (2012). Artículo *Metáforas extremas frente al dolor y desde el feminismo*. Dossiers Feministes nº 16. En revista digital <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/1193>
- Bataille, Georges (1962). *Lo imposible*. Libros del último hombre. Arena libros, S.L, 2001. Madrid.
- Baring, Anne y Cashford, Jules (2005). *El mito de la diosa*. Siruela. Madrid.
- Bettelheim, Bruno (1954). *Heridas simbólicas “los ritos de la pubertad y el macho envidioso”*. Editorial Barral, (1974). Barcelona.
- Biesenbach, Klaus (2010). Catálogo *Marina Abramovic. The Artist Is Present*. Published on the occasion of the exhibition March 14-May 31, 2010. The Museum of Modern Art, New York.
- Bishop, Clifford (1996). *Sexo y Espíritu*. Editorial Debate, S.A. España.
- Cantz, Hatje (2002). Catálogo *Documenta 11 _ Platform 5: Ausstellung/ Exhibition*. Publishers Kassel June-september 2002. Germany.
- Cattiaux, Louis (2012). *Física y metafísica de la pintura*. Editorial Arola. España.
- Chilvers, Ian (2001). *Diccionario del Arte del siglo XX*. Editorial Complutense. S.A. Madrid.
- Cirlot, Juan E. (1998). *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela. 3ª edición. España.
- Cirlot Valenzuela, Lourdes (1994). *Historia del Arte: últimas tendencias*. Editorial Planeta. Barcelona.
- Cirlot, Victoria y Garí, Blanca (1999). *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la*

- Edad Media*. Editorial Martínez roca. España.
- Cixous, Hélène (1995). *La risa de la medusa*. Ensayos sobre la escritura. Editorial Anthropos. Barcelona.
- Cortes, José M. G. (1996). *El cuerpo mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte)*, Generalitat Valenciana.
- Couliano. Ioan. P. (1984). *Experiencias del éxtasis*. Editorial Paidós Orientalia. Barcelona.
- Crespo Fajardo, José Luis (coord), (2014). *Bellas Artes y trincheras creativas*. Grupo Eumed.net. España.
- Danto, Arthur C (2010). Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramovic. Del catálogo *Marina Abramovic. The Artist Is Present*. Documento de vídeo.
- Deitch, Jeffrey (1992). *Posthuman*. Flash Art N° 167.
- Didi-Huberman, Georges (2007). *L'image ouverte*. Les temps des images. Gallimard.
- Dijkstra, Bram (1994). *Ídolos de Perversidad, La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Editorial Debate, S.A. Círculo de Lectores, S.A. España.
- Doniger, Wendy (2005). *Mitos de otros pueblos*. El Árbol del Paraíso n° 42. Ediciones Siruela. Madrid.
- Domingo, Carlos (2013). Artículo *Viejas-nuevas ideas. Adaptación y cambio desde el desarraigo*. Educación artística: revista de investigación n°. 4, 2013. Revista digital en <https://ojs.uv.es/index.php/eari/article/view/2659>
- Ehrenreich, Barbara (2000). *Ritos de sangre. Orígenes e historia de las pasiones de la guerra*. Editorial Espasa. Barcelona.
- Eliade, M. (1955). *Imágenes y símbolos*. Barcelona: Taurus Humanidades (1999)
- Eliade, M. y P. Couliano, J. (1997). *Diccionario de las Religiones*. Círculo de Lectores. España.
- Estupinyà, Pere (2010). *El ladrón de cerebros. Compartiendo el conocimiento científico de las mentes más brillantes*. Editorial Debate. España.
- Fanega Carmona, Jesús M. (1998). Tesis doctoral. *El arte deducido: Un análisis entre la tesis y la síntesis para el arte contemporáneo*. Universidad de Granada. Documento en red en <http://www.tdx.cat/handle/10803/18480>
- Fernández Gonzalo, Jorge (2011). *Pierre Klossowski: La pornografía del pensamiento*. Cuaderno de Materiales, N°23. Información recuperada de http://www.filosofia.net/materiales/articulos/a_45.html
- Ferrater Mora, José (1991). *Diccionario de Filosofía*. Editorial Alianza, España.
- Freeland, Cynthia (2004). *Pero ¿esto es arte?*. Cuadernos Arte Cátedra. 2ª edición 2004, 1ª edición, 2003. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A). España.
- Freud, Sigmund (1905). *Tres ensayos sobre teoría sexual y otros escritos*. Alianza editorial, 2012. Madrid.
- “ ” (1913). *Tótem y tabú*. Alianza editorial, 2011. Madrid.
- Forrester, Viviane (1983). *Les femmes de Kienholz*. Repères. Cahiers d'art contemporain n°3. Paris, Galerie Maeght, 1983.

- Gebser, Jean (2011). *Origen y presente*. Atalanta. Girona.
- Gherlderode, M. y Arrabal, R. (2001). *El teatro y lo sagrado*. Coordinado y editado por Torres Monreal, F. Universidad de Murcia. EDITUM.
- Goldberg, Roselee (1996). *Performance Art*. Ediciones Destino. S.A. España.
- Gómez Isla, José (2005). *Fotografía de creación*. Arte Hoy. Nerea, España.
- González Nuñez, F (2007). *La sangre en el arte*. Ars Médica. Barcelona.
- González Serrano, Pilar (1999). Catábasis y resurrección, Espacio, Tiempo y forma, Serie II, Historia Antigua, t.12, 1999, pp.129-179. Documento recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4869.pdf>
- Grosenick, Uta. Ed (2002). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Taschen
- Guash, Anna María (2000). *Los manifiestos del arte postmoderno. Texto de exposiciones 1980-1995*. Ed. Akal. España.
- Guash, Anna María. (2000). *El arte último del s.XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Alianza forma. España.
- Hägele, Hannelore (2003). *Sobre la observación del Ojo de Dios*. En el catálogo *La vista y la visión*. IVAM Institut Valencià d'Art Modern.
- Heidegger, Martín (1970). *El arte y el espacio*. Tomo 122. Revista Eco. Colombia.
- Heidegger, Martín (1955). *Sobre la Madonna Sixtina*. Escrito recuperado de http://www.lusosofia.net/textos/heidegger_martin_sobre_a_madonna_sixtina.pdf
- Heidegger, Martín (1963). *¿Qué es metafísica?* En Cruz y raya. Cruz del Sur. Chile.
- Husain, Shahrukh (1997). *La diosa*. Editorial Debate, S.A. España.
- Iñigo Clavo, María (2002). Artículo *Ana Mendieta*. Revista *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie Vil, H." del Arte, t. 15, 2002, págs. 405-423. Información recuperada de <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/viewFile/2398/2271>
- Jalabert, Pere (2007). *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración una serpiente enfurecida. Marcel lí Antúnez Roca: cara y contracara*. CENDEAC. Ad Hoc. Murcia
- Jelinek, Elfriede (1983). *La pianista*. Circulo de lectores. (2004). España.
- Jones, Amelia y Warr, Tracey (ed), (2013). *El cuerpo del artista*. Phaidon.
- Kerény, Karl (2003). *Eleusis*. Editorial Siruela. España.
- Lipp, Frank J. (1996). *Herborismo, culturas de la sabiduría*. Editorial Debate, S.A. España.
- Liscano, Juan (1993). *La tentación del caos*. Colección Trópicos. Alfadil ediciones. Venezuela.
- Lozano Leyva, Manuel (2005). *De Arquímedes a Einstein. Los diez experimentos más bellos de la física*. Editorial Debate. España.
- Lucie-Smith, Edward (1991). *Movimientos artísticos desde 1945*. Editorial Destino. España.
- Martínez Oliva, Jesús (2005). *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Ad Hoc. Serie Ensayo, 9, Murcia.
- Martínez, Rosa (2000). Artículo *Cuando la provocación es un arte*. El País de las Tentaciones. (23/09/2000).
- Mateos, Ana y Rodríguez, Jesús (2010). Catálogo *La dieta que nos hizo humanos*. Editores: Junta

de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo. Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León.

Matteini, Mauro y Moles, Arcangelo (2001). *La química en la restauración. Los materiales del arte pictórico*. Editorial Nerea. España.

Mora Martí, Laura de la (2005). Tesis doctoral. *Desplazamientos y recorridos a través del land art en Fina Miralles y Àngels Ribé -en la década de los setenta*. Departamento de Escultura. Universitat Politècnica de València.

Morris, France and Morgan, Stuart (1995). Catálogo *Rites of passage. Art for the end of the century*. Tate Gallery Publications. London.

Nathan, Tobie (1991). *El semen del diablo*. Elementos de etnopsicoterapia. Editorial Losada, S.A. Argentina.

Nebreda, David (2002). Catálogo *Autorretratos*. Éditions Léo Scheer. Ediciones Universidad de Salamanca. España.

Néret, Guilles (1992). *El erotismo en el arte*. Editado por Benedikt Taschen. Alemania.

Olaf, Edwin (2000). Catálogo *Violence and Passion*, Reflex Modern Art Gallery. Amsterdam. This book is published on the occasion of the exhibition "Violence and Passion".

Otto, Walter F (1997). *Dioniso, Mito y culto*. Colección El Árbol del Paraíso. Ediciones Siruela, S.A. España.

Panero, Leopoldo María (1989). *Globo rojo*. Antología de la locura. Hiperión. España.

Preciado, Beatriz (2008). *Testo yonqui*. Editorial Espasa Calpe. España.

Pedraza, Pilar (2009). *Venus Barbuda y el eslabón perdido*. La Biblioteca Azul (serie mínima). Ediciones Siruela, S.A. Madrid.

Petola, Erberto (1995). *Vampiros y hombres lobo. Orígenes y leyendas desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Galaxia Gutenberg. C.Lectores. S.A. España.

Popper, Frank (1989). *Arte, acción y participación*. El artista y la creatividad de hoy, Akal/ Arte y Estética. S.A. Madrid.

Kuriyama, Shigehisa (1999). *La expresividad del cuerpo y la divergencia de la medicina griega y china*. Biblioteca de ensayo (serie mayor), Siruela. Madrid.

Ramírez, Marta Lucía (2006). Capítulo *Cuerpos modificados, transformados, solidificados*. Extraído del libro *Estética plural de la naturaleza* por Pere Salabert, Herman Parret, Dominique Chateau. Editorial Laertes. España.

Ramírez, Juan A. (1993). *Duchamp el amor y la muerte, incluso*. Editorial Siruela, España.

(2003). *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Editorial Siruela, España.

(2000-2001). Artículo. *Reflejos y reflexiones del medio especular*. Revista Exit nº 0. España.

(2002). Nebreda, D. *Autorretratos. "Sangre y enfermedad. Sacrificio y resurrección"*. Edit. Universidad de Salamanca.

Ranke-Heinemann, Uta (1990). *Sangre femenina: El antiguo tabú y sus consecuencias cristianas*.

- Eunuchs for Heaven, André Deutsch, Londres.
- Riemschneider, Burkhard y Grosenick, Uta. Eds (2001). *El Arte de hoy*. Taschen. Italy.
- (1999). *Arte para el siglo XXI*. Taschen. América.
- Rivera de Rosales, Jacinto y López Sáenz, M^a del Carmen (2002). *El cuerpo. Perspectivas Filosóficas*. Ediciones UNED. España.
- Reperés (1983). Artículo *Les femmes de Kienholz*. Cahiers d'art contemporain nº 3.
- Roux, Jean Paul (1990). *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*. Edt. Península. Barcelona.
- Rubio, Oliva María (2006). Catálogo *Andrés Serrano. El dedo en la llaga*. La Fábrica editorial. España.
- Ruido, María (2002). *Ana Mendieta*. Editorial Nerea. Hondarribia (Guipúzcoa).
- Rush, Michael (2002). *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Ediciones Destino, S.A. España.
- Salabert, Pere (2004). *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*. Editorial CendeaC. España.
- San Martín, Javier (1998). *Piero Manzoni*. Arte hoy. Editorial Nerea. Madrid.
- San Martín, Francisco J. (2001). Artículo *Libertad vigilada. Creación artística e identidad delictiva en el arte del s.XX*. Revista Exit nº1. España.
- Sandblom, Philip (1992). *Enfermedad y creación. Cómo influye la enfermedad en la literatura, la pintura y la música*. Fondo de cultura económica. México
- Siro López (2003). Catálogo *Cuerpo y Sangre*. Siglo XXI de España Editores,S.A. Madrid.
- Soláns, Piedad (2000). *Accionismo vienés*. Colección Arte Hoy, Editorial Nerea. España.
- Sloterdijk, Peter. Esferas I (2003). Biblioteca de ensayo. Editorial Siruela. Madrid.
- Esferas II (2003). Biblioteca de ensayo. Editorial Siruela. Madrid.
- Esferas III (2006). Biblioteca de ensayo. Editorial Siruela. Madrid.
- Subirats, Eduardo (1983). *El alma y la muerte*. Editorial del hombre Anthropos. Barcelona.
- Tomkins, Calvin (1996). *Duchamp*. Biblioteca de la memoria. Anagrama. España.
- Vitebsky, Piers (2001). *Los chamanes*, Taschen editores. España.
- VVAA. (1992). *Vampiros*. Ediciones Siruela. S.A. España.
- VVAA. (1998). Catálogo *Double trouble*-la Patchett colección (2 volúmenes). Paperback.
- VVAA (2006). *Estética plural de la naturaleza*. Editorial Laertes. Barcelona.
- VVAA. (1996). *Femenino plural: reflexiones desde la diversidad*. Ed. Generalitat Valenciana.
- VVAA (1998). Catálogo *Fluxus y Gino di Maggio en el Museo Vostell Malpartida*. Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura. Editora Regional de Extremadura. España.
- VVAA (1999). Catálogo *Art at the turn of the Millennium*. Arte para el s.XXI. Editorial Taschen. Impreso en Italia.
- VVAA (2001). Catálogo *Eztetykadelsueño*. Versiones del Sur. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Editado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid.
- VVAA. (2001). Catálogo *El instante eterno*. Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

- VVAA. (2004). Catálogo *La matriz intangible*. Laboratorio de técnicas gráficas. Facultad de Bellas Artes de Pontevedra.
- VVAA. (2002). Catálogo *Fluxus y fluxfilms 1962-2002*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. España.
- VVAA (1997). Catálogo *Ana Mendieta*. Fundación Antoni Tàpies, Barcelona y Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, España.
- VVAA (1999). Catálogo *Sensation, Young british artists from the Saatchi Collection*. London.
- VVAA (1998). Catálogo *De São Paulo*. Representações Nacionais, Fundação Bienal de São Paulo. XXIV Bienal. Varios patrocinadores. Brasil.
- VVAA. (1995). Catálogo *Fémininmasculin. Le sexe de l'art*. Gallinard/ Electa. Centre Georges Pompidou. Paris.
- VVAA. (2003). Catálogo *La vista y la visión*. IVAM Institut Valencià d'Art modern.
- Zarazushtra (s.f.). *Gatha, el primer tratado de ética de la humanidad*. Edición de Nazanín Amirian. Ediciones Obelisco, (1999).